

Jostein Sand Nilsen

Nunc stans

En lesning av Samuel Becketts
Company, Ill Seen Ill Said og *Worstward Ho*
ut fra Arthur Schopenhauers filosofi

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Universitetet i Oslo V2003
Veileder: Ragnhild Reinton

tat twam asi

Innhold

Nunc stans	1
Innhold	2
I Innledning.....	3
a) Aksiomer og mål	3
b) Formaliteter	7
II Schopenhauers filosofi i korte og store trekk	8
a) Verden som forestiling	8
b) Verden som vilje	14
c) Ideer og askese	18
III Schopenhauer & Beckett.....	24
a) Innledning.....	24
b) Proust: estetikk	25
c) Tidlige romaner	29
IV Nohow On	38
a) Company.....	39
i) Stemmen, rom og tid.....	39
ii) Kausalitet og materie	43
iii) Subjekt-objekt.....	44
iv) Company	49
v) Etikk/estetikk: Lidelse i tomheten/ensomheten	56
b) Ill Seen Ill Said	60
i) Tid og rom.	60
ii) Subjekt-objekt.....	69
iii) Etikk/estetikk: Glede av tomheten	75
c) Worstward Ho	80
i) Tid og rom.	80
ii) Worsening.....	88
iii) Vernunft, kausalitet, materie	91
iv) Subjekt-objekt.....	96
V Utzooming	100
a) Inngang: Motargumenter og overblikk.....	100
b) Midtgang: Forargumenter og underblikk	109
c) Utgang: Sammenfatning med påtatt uvitenhet	113
d) Ikke engang	117
Bibliografi.....	118
Appendiks A: Kvantifisering av setningstyper	120
Appendiks B: 5%-sammendrag av Worstward Ho	122

I Innledning

a) Aksiomer og mål

Det er hevet over enhver rimelig tvil at Beckett beundret Schopenhauer og leste ham så å si hele livet. ”I am reading Schopenhauer. Everyone laughs at that.” skrev han i 1930, 24 år gammel.¹ Og omtrent femti år senere inneholder en av notatbøkene hans sitater først og fremst fra to forfattere: Shakespeare og Schopenhauer. (Disse sitatene og denne notatboka kommer jeg tilbake til, da de griper rett inn i oppgaven min både kronologisk og tematisk.) Ikke minst de forskjellige biografiene om den irske pariseren vet å veive i retning tyskeren: ”Schopenhauer was an important discovery for him, perhaps indeed the most important literary discovery of his life”; “Schopenhauer's ideas would become in later years the philosophical foundation of much of Beckett's thought and the system with which he felt most at ease”; ”He immersed himself deeply in Schopenhauer”.²

Men likevel er det få som har gått dypere inn i dette stoffet; i de fleste sammenhenger settes de to opp som pessimister, som svartsynte surmager — og det er det.³ Nå er det ingen tvil om at pessimismen øvde tiltrekningskraft på den unge Beckett, i det allerede siterte brevet sier han for eksempel at han ikke bryr seg om Schopenhauer er en god eller verdiløs metafysiker, at det er ”[the] intellectual justification of unhappiness” som er verdt å brukes tid på, men det er samtidig den minst interessante sammenhengen. Det har vært mange surmagede tenkere opp gjennom historien, og sikkert enda flere forfattere. Om man retter lampen mot hvordan pessimismen gir seg utslag, eller hvordan den passer inn i det filosofiske byggverket, eller hvordan den argumenteres for, så begynner det å bli mer interessant. ”Becketts pessimisme i forhold til Schopenhauers” kunne altså ha vært tittelen på en grei oppgave. Når jeg har valgt en annen vinkel er det delvis fordi

¹ Samuel Beckett i brev til Tom MacGreevy juli 1930; sitert etter James Knowlson: *Damned to Fame*, Bloomsbury, London 1996, s. 118.

² Anthony Cronin: *Samuel Beckett. The last modernist*, HarperCollins publishers, London 1996, s 120; Deirdre Bair: *Samuel Beckett*, Jonathan Cape, London 1978, s 79; Knowlson 1996, s 268.

³ “Man vergleicht Schopenhauer und Beckett gelegentlich unter dem Stichwort ‘Pessimismus’.” (Ulrich Pothast: *Die Eigentlich Metaphysische Tätigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M 1989, s. 14.)

pessimismevinkelen er åpenbar og godt brukt (de fleste artiklene i litteraturlista ser med slike briller), og delvis fordi jeg følger Magees syn: Schopenhauers uomtvistelige pessimisme er logisk uavhengig av hans filosofi og ikke en nødvendig del av den, uansett hvor ofte og hvor sterkt sekundærlitteraturer hintet om det motsatte.⁴

Når det gjelder forskere som ikke vektlegger pessimismelinken, men snarere ontologien, epistemologien og framfor alt estetikken, har jeg tatt et slags utgangspunkt i Ulrich Pothasts *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit*. (Dette er den eneste boka om Schopenhauer og Beckett jeg har funnet: Wellbery 1998 er et foredrag, de andre er enten mindre artikler eller uutgitte avhandlinger.) Pothast tar for seg *Proust*, Becketts tidlige og, ved siden av den enda tidligere Joyce-hyllesten i "Dante...Bruno.Vico..Joyce", eneste tilløp til en utformet estetikk. Det har vært en beckettvitenskapelig truisme at *Proust* i stor grad bygger på en schopenhaueriansk estetikk, men det var først Pothast som viste hvor dypt denne innflytelsen stakk, og hvor viktig den var for Becketts tanker om estetikk og for det verdenssynet som kom til å ligge under de senere verkene. Et annet viktig verk er David Wellberys *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur*. Wellbery eksemplifiserer denne betydningen med Borges og nettopp Beckett; Beckett via Nietzsches kritikk og videreutvikling av sider ved Schopenhauers filosofi.

Min oppgave er i det samme området som disse to, og selvfølgelig andre mindre sentrale studier som er oppført i litteraturlista, i og med at den tar for seg Schopenhauers filosofi og legger den opp mot verker av Beckett for å se hva som passer og hva som ikke lar seg banke på plass. Men den skiller seg, og finner seg dermed sin nisje, blant annet ved to ting. For det første tar Pothast ikke for seg Becketts seneste verker, nemlig de tre kort-korte romanene jeg ser på: *Company/Compagnie*, *Ill Seen Ill Said/Mal vu mal dit*, *Worstward Ho* (utgitt under

⁴ "No general philosophy — no ontology, epistemology or logic — can entail pessimistic conclusions. Professional philosophers ought always to have known, without having to read Schopenhauer to discover it, that in this sense his pessimism is logically independent of his philosophy; and so it is. It is true that he was a pessimist, no one more so. And it is true that his pessimism is compatible with his philosophy — but that is only because the two are, of necessity, logically unconnected. Non-pessimism is equally compatible with his philosophy. The traditional identification of him in terms of his pessimism is largely irrelevant to a serious consideration of him as a philosopher: I am tempted to say that it is a view of his writings which leaves his philosophy out." (Bryan Magee: *The Philosophy of Schopenhauer*, Clarendon Press, Oxford 1997 [1983], s. 13)

fellesbetegnelsen *Nohow On*), og Wellbery rekker knapt å se på enkeltverker i det hele tatt i sitt halvannentimes foredrag.⁵ For det andre bruker jeg litt mindre estetikk og litt mer epistemologi/ontologi enn Pothast, og har ikke som tyngdepunkt eller mål, som Wellbery, å trekke inn Nietzsche og den språkkritikken som ligger implisitt i dennes videreutvikling. Jeg vil heller forsøke å tenke schopenhaueriansk om disse tre romanene, og det ut fra de mest basale begrepene i Schopenhauers filosofi, selve grunnlaget — det han selv kaller for ”ein einziger Gedanke”. Målet mitt er å sette *Nohow On* inn i en schopenhaueriansk sammenheng for å se om det blir lettere å forstå, lettere å lese, lettere å gripe meningen i dette Becketts mest hermetiske verk.

Utgangspunktet kan eksemplifiseres med to sitater fra Hisgen & van der Weel:

All of Beckett's work moves toward one goal: to reach the Schopenhauerian state of denial of the will, in which the object-subject dichotomy that dogs human existence is finally resolved.⁶ Indeed, it is the thesis of the present study that *Worstward Ho* represents the *tête morte*, or essence, of Beckett's *oeuvre*.⁷

Begge disse tas, for argumentasjonens skyld, for god fisk. De representerer selve kjernen i det jeg skal undersøke. Leser man dem samlet, kan man ane følgende underliggende påstander: alle Becketts verker, også de senere, er dypt influert av Schopenhauer. (Det hevdes av flere at Schopenhauers innflytelse minsker og at den senere Beckett var mindre påvirket enn den tidlige. Det kan ha noe med hvor dypt det schopenhauerianske tankegodset ligger og hvor direkte det viser seg. Se V a).) Men også at de representerer en utvikling: *Worstward Ho* var, bortsett fra det ufullførte *Stirrings Still*, det siste prosastykket Beckett skrev — følgelig må *Company* og *Ill Seen Ill Said* kunne sees på som trinn i utviklingen mot slutten. (For Beckett synes å være en type forfatter som hele tiden utvikler seg videre i den samme leia: ”It is impossible to appreciate Beckett's later work without reference to the earlier, without following his development: like Joyce, he should be

⁵ *Worstward Ho* ble oversatt til fransk av Edith Fournier (etter Becketts død) som *Cap au pire* — de andre romanene har Beckett selv oversatt, det være seg fra fransk eller til fransk eller i et bilingvalt vekselspill. Jeg vil basere meg på de engelske utgavene: se V a) for rettferdiggjøring.

⁶ Ruud Hisgen & Adriaan van der Weel: *The Silencing of the Sphinx*, dr. avh., Leiden 1998 (privattrykk), s 485.

⁷ Hisgen & van der Weel 1998, s 361.

read in chronological order.”⁸) Ikke det at de ikke var annet enn forberedelser til *Worstward Ho*, men at de i retrospekt kan sees å peke i den retningen. Og dessuten: om dette siste verket er essensen i Beckett oeuvre, og Schopenhauer var hans ”most important literary discovery”, burde det da ikke bety at også essensen av Becketts schopenhauerresepsjon finnes der? Og, for den del, *mye* Schopenhauer? Fra slike undringer er det jeg undersøker *Nohow On*.

I kapittel II tar jeg for meg Schopenhauers filosofi i korte og store trekk. Dette for å vise hvordan jeg leser ham, hva jeg legger vekt på, og for å gi leseren et treningsgrunnlag før selve løpet. I kapittel III følger oppvarmingen, hvor jeg referer til sekundærlitteratur om mitt emne og peker på hva som kom ut av Becketts tidlige schopenhauerisme. I denne delen av oppgaven trekker jeg store veksler på sekundærlitteraturen: i kapittel II først og fremst Magee som et supplement til Schopenhauer selv, i kapittel III først og fremst Pothast. I kapittel IV kommer vi så til *Nohow On* og den delen av oppgaven som sikter mot hittil utenkte tanker. I tre underkapitler tar jeg for meg de tre romanene, *Company*, *Ill Seen Ill Said*, *Worstward Ho*, ut fra sentrale begreper fra Schopenhauers filosofi: subjekt/objekt, rom, tid, kausalitet/materie, etikk/estetikk. (Under dette siste begrepet forstår jeg en analyse i stil med Pothasts viktigste vinkel: kunstens verdensoppløsning, fortellerens utvikling, den tilgrunnliggende estetikken. Med 'etikk' menes ikke moralfilosofi, men en livsfilosofi og en kvasireligiøs helhetstenkning om verden.) Denne delen av oppgaven vil nok virke tunnelsynlig for noen. Her er det viktigere for meg å finne støtte for min schopenhauervinkling enn å finne andre mulige tolkninger av at *you* i *Company* ble født ”the day Christ died” (C 11-10) — noe som også fører til at jeg sjelden fører leseren fjed for fjed gjennom Becketts bok. Hovedoppgaven til denne hovedoppgaven er ikke å fotnote Beckett, men å komme fram til en snever lese måte.

For til slutt, i kapittel V, åpner tunnelen seg litt. Delvis vil jeg her forsøksvis løpe den stien jeg i løpet av oppgaven med minutios møye har ljaet fram. Delvis vil jeg også komme med

⁸ B. S. Johnson: ”Nothing from the Bargain Basement” i: *New Statesman*, 14.7 1967, s. 54; sitert etter Rolf Breuer: *Die Kunst der Paradoxie*, Wilhelm Fink Verlag, München 1976, s 10. (Breuer forklarer det slik: ”weil er den Geschmack, der ihn schätzen kann, erst schaffen muß”.)

motargumenter til min lese måte av hver enkelt roman, avsnitt eller til og med ord som ikke lar seg tvinges inn i systemet jeg har satt opp. Dette er på ingen måte å vedkjenne seg nederlag: skjønnlitteratur vil alltid ha et element av uforklarlighet og jeg hevder overhodet ikke at min lese måte er nøkkelen til Becketts verk. Jeg hevder bare at å lese *Nohow On* med schopenhauerbriller gir dypere innsikt og en større leseropplevelse enn de fleste andre lese måter, kanskje alle. Det er i alle fall utgangsaksiomet; og tar jeg feil, har jeg likevel, forhåpentligvis, bidratt til økt forståelse av hva verket *ikke* er.

b) Formaliteter

Schopenhauer siteres etter Deussens utgave av samlede verker (1911-1923) med bindnummer.sidetall: I.123; IV.109 og så videre. Beckett siteres etter det systemet med avsnittsnummerering som Hisgen og van der Weel benytter seg av i *The silencing of the Sphinx*, i tillegg til sidetallet i Grove Press-utgaven av *Nohow On*. WH 14-92 er således avsnitt 14 av *Worstward Ho*, side 92; *Company* og *Ill Seen Ill Said* forkortes henholdsvis C og ISIS. *Nohow On* forkortes tidvis NO. Henvisninger til primærverkene er i den løpende teksten.

Tittelen på oppgaven, *nunc stans*, er et sitat fra Albertus Magnus (*Summa Theologiae*, I, Tract.5, quaest.22.) og betyr et evig eller vedvarende nå. Det er hentet fra Schopenhauer selv, som siterer det med anerkjennelse. I hvilken sammenheng vil bli klart etter hvert. En ekstra tøtsj er det at Albertus Magnus er det universitære Kölns store sønn, eller heller far; tøtsjen kommer av at jeg var utvekslingsstudent i Köln fra oktober 2001 til august 2002 og leste 80% av sekundærlitteraturen (i bibliografien står bare siterte verker), tenkte 50% av tankene og skrev 20% av oppgaven der.

Dessuten vil jeg få takke Ragnhild Reinton for tilliten: det er alltid fint å bli veiledet og få påpekt store logiske lakuner og kuriøse uttrykksmåter, men det er enda bedre å få bli møtt med anerkjennelse for ens egen dømmekraft. Heller en veileder som henter om hengemyrer men ikke stopper en fra å løpe uti, enn en som legger planker over og ikke engang antyder hva som er under.

II Schopenhauers filosofi i korte og store trekk

a) Verden som forestiling

Halvparten av Schopenhauers filosofi er ren kantianisme. Det vil ikke si at det ikke er kantianisme med en egen smak, og i enda mindre grad at det er plagiat — men det er likevel fra Kant Schopenhauer setter ut, og det er på Kants tankesystem han fundamentierer sitt eget. Hadde denne halvparten vært helparten, hadde han blitt stående i historien som en betydelig Kant-kjenner med et oppsiktsvekkende lite treaktig språk, og ikke så mye mer. Når jeg i det følgende ikke bryr meg så mye om hva som kommer fra hvem, hvilke ideer som oppstod hvor og hvor argumentene hadde sin kilde, så er det nettopp denne andre halvparten, Schopenhauers originalitet, som er årsaken. Den virker så å si med tilbakevirkende kraft og tillater meg å se det som er felles for de to tenkerne ut fra den enes standpunkt, uansett hvor lite han måtte ha bidratt til skapelsen, uansett om han var den senere.

Det kan ikke finnes et objekt uten subjekt — og omvendt, intet subjekt uten objekt. Alt som er til, er til som objekt — men alle objekter krever noe å være til for, og dette noe er subjektet. Det er umulig å tenke seg noe uten at det blir tenkt, eller sanse noe uten at det blir sanset av noe eller noen, og følgelig er det et subjekt som tenker det tenkte og sanser det sansede. Verken sanseinntrykk eller tanker kan sveve i løse lufta og være om ingenting: da hadde de ikke vært det de er. Heller ikke kan subjektet erkjenne seg selv, sier Schopenhauer: "Dasjenige, was Alles erkannt und von Keinem erkannt wird, ist das Subjekt" (I.5). Det ligger i selve definisjonen av 'subjekt' at det aldri kan bli gjenstand for erkjennelse — for med en gang subjektet forsøkes erkjent, blir det objekt, og er dermed ikke lenger det det skulle erkjennes som. Vi som subjekter er på en viss måte nødvendigvis ukjente for oss selv. Men hvordan kan man da si noe som helst om subjektet? Vil det ikke være som en tom beholder alle sanseinntrykkene ikke bare ramler oppi, men også *definerer*?

Vi opplever verden etter visse mønstre, visse struktureringer vi nødvendigvis må gjøre for å oppleve verden i det hele tatt. Om jeg for eksempel ser et eple, må minst tre betingelser være

oppfylt.⁹ 1) Jeg må motta et eller annet slags visuelt inntrykk, 2) jeg må være i besittelse av begrepet 'eple', og 3) jeg må kunne avgjøre om det visuelle inntrykket faller inn under begrepet eller ikke. Om disse strukturene ikke finnes, vil jeg ikke være i stand til å 'se epler'. Og slik er det med alt: for å se noe som noe, må jeg allerede før det visuelle inntrykket kommer, være i stand til å behandle det og gjør noe med det. Man vil se at 2) og 3) ikke har noe med eplet som sådan å gjøre, men med meg, det vil si subjektet. Det er ikke noe objekt 'eple' før subjektet behandler det som nettopp det, et eple: følgelig påvirker subjektet objektet like mye som objektet subjektet. Men dette betyr at eplet oppstår først når det blir sanset. Uten det som gir meg sanseinntrykk vil det naturligvis ikke være noe eple for meg å se der på bordet, men like fullt motsatt, at uten meg som subjekt vil ikke eplet eksistere som objekt. Det eksisterer som *noe*, et eller annet ukjent som påvirker synet mitt, men det er også alt vi kan si om det. Med termene: eplet utenfor min persepsjon av det, utenfor det-å-være-objekt, er *das Ding an sich*, en ting vi ikke kan si noe direkte om. (Det vil bli klart at Schopenhauer likevel mente vi kunne si noe om verdens beskaffenhet bak subjekt-objekt-tilværelsen, bak "Schleier der Maja, das *principium individuationis*" som han kalte det *passim*.) Og det vi sanser og erfarer, er *Vorstellung*: "Die Welt ist meine Vorstellung: — dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt" (I.3). Disse begrepene må tas som tekniske termer med en spesialisert betydning: tingen i seg selv er ingen *ting*, men noe ubestemmelig — og at verden er min forestilling betyr ikke at jeg er dens guddommelige og allmektige opphav, bare at verden må forestilles, må gjøres til objekt, for å oppfattes av subjektet. (Feil tolket vil en slik subjektallmektighet kunne føre til, eller være, solipsisme; Schopenhauer så på solipsismen som et rett nok uinntagelig grensefort, men så lite at ingen hær noensinne vil kunne sette ut fra den, og at vi dermed kan snu ryggen til og vende oss mot større fort og viktigere spørsmål. Ingen sinnsfrisk har noensinne vært gjennomført og konsekvent solipsist; heller ikke Schopenhauer. "Der theoretische Egoismus [=solipsismen] ist zwar durch Beweise nimmermehr zu

⁹ Dette eksemplet er hentet fra Magee 1997 s. 66.

widerlegen [...] Als ernstliche Ueberzeugung hingegen könnte er allein im Tollhause gefunden werden: als solche bedürfte es dann gegen ihn nicht sowohl eines Beweises, als einer Kur.” (I.124.)

En annen innsikt å hente fra epleeksemplet er ikke bare at, men også hvordan og etter hvilke regler subjektet strukturerer objektet. (Det er selvfølgelig lange og innfløkte diskusjoner og intrikate spissfindigheter jeg verken vil eller kan ta hensyn til her. Min hensikt er, som sagt, bare å gi et lite innblikk og en kort oppvarming.) Den ene struktureringsformen, sier Schopenhauer, er *tid*. Man kan ikke tenke seg noe som ikke er i tid, om det skal eksistere: å være i tid er synonymt med å eksistere. I den forstand finnes ikke *das Ding an sich*, siden enhver tanke om den og enhver påstand om den trekker den inn i verden og inn i tiden. Den andre formen er *rom*. Jeg kan ikke se eplet som eple uten å se det i et tredimensjonalt rom. Om disse to formene tilkommer tingen i seg selv, er jeg like lite som noen annen dødelig i stand til å avgjøre. *Alt* jeg sanser er i tid og rom, og det er ikke mulig å komme utenfor det tidromsansende subjektet for objektivt å undersøke hvordan *das Ding* egentlig er.¹⁰ Eller riktigere: alt tid og rom er, er de innenfor *principium individuationis*, innenfor selve persepsjonsmodusen, og tingen i seg selv blir dermed det som ikke er underlagt subjekt-objekt-dikotomien, blir det som per definisjon ikke har utstrekning, verken i rom eller tid.

Den siste formen for Schopenhauer er kausalitet. For igjen å se på eplet: det avgjørende trekket i bruken av de to formene rom og tid er en kausal slutning tilbake til dette noe som gir meg sanseinntrykket av et eple. Sanseinntrykket kommer kanskje til meg uten at jeg gjør noe for det, trenger seg inn i hodet mitt gjennom øynene eller hvor som helst — men det at jeg forbinder dette inntrykket med en ting der ute i verden, ute i rom og tid, er en slutning fra *at* jeg blir påvirket til *hva* som påvirker meg. Dermed er kausalitet en del av det å erfare, ikke av det erfarte; av subjektets erfaring, ikke objektets erfaringsgiven. At vi oppfatter objektet og objektene som kausaliserte er bare vår medfødte naive realisme, bare subjektets nødvendige sorte flekk i introspeksjon. Kausalitet

¹⁰ ”WÄRE DIE ZEIT DIE ALLEINIGE FORM dieser Vorstellungen; so gäbe es kein ZUGLEICHSEYN und deshalb nichts BEHARRLICHES und keine DAUER. Denn die ZEIT wird nur wahrgenommen, sofern sie erfüllt ist, und ihr Fortgang nur durch den WECHSEL des sie Erfüllenden. Das BEHARREN eines Objekts wird daher nur erkannt durch den Gegensatz des WECHSELS anderer, die mit ihm zugleich sind. Die Vorstellung des ZUGLEICHSEYNS aber ist in der bloßen Zeit nicht möglich; sondern, zur andern Hälfte, bedingt durch die Vorstellung vom RAUM; weil in der bloßen Zeit alles NACHEINANDER, im Raum alles NEBENEINANDER ist: dieselbe entsteht also erst durch den Verein von Zeit und Raum.“ (III.136)

er en del av den måten vi må erfare verden på, en del av vår epistemologiske utrustning. Eller som Schopenhauer siterer Christian Wolf: ”*Nihil est sine ratione cur potius sit quam non sit* — Nichts ist ohne Grund warum es sey” (III.7. Man vil se at Beckett festet seg ved dette sitatet rundt 1980.) Ingenting er uten grunn for sin eksistens for et subjekt fordi eksistens forutsetter en grunn tillagt *das Ding an sich* eller objektet av det samme subjektet som en del av den eneste måten det kan erfare erfaringsverden på. Og hinsides subjektet kan det ikke eksistere som objekt.

Rom og tid er det som gjør objektet til det det er, til noe individuelt. Utenfor tid og rom kan det ikke være forskjellige enkeltting. Selve definisjonen på identitet kan være at to ting som opptar samme plass samtidig er identiske, med andre ord den samme tingen. Derfor kaller også Schopenhauer, som nevnt over, rom og tid, eller fra en annen vinkel subjekt/objekt, for *principium individuationis*, individuasjonsprinsippet. Men også mayas slør, et uttrykk fra indisk filosofi.¹¹ Det henspiller på at den verden vi sanser og erfarer ikke er den egentlige verden, men et bedrag eller et drømmebilde. Hva som gjør oss til individer — til det vi er, i vanlige sammenhenger — er altså ikke det vi egentlig er, mener Schopenhauer. Og det er i denne retningen, med denne videreutviklingen han tilfører filosofihistorien noe helt annet. Det jeg har sagt til nå er forholdsvis ortodoks kantianisme (bortsett fra hans reduksjon av Kants tolv kategorier til én: kausalitet), men med „hva vi egentlig er“ kommer han inn på hva vi er bakenfor subjekt/objekt, hva *das Ding an sich* kan sees på som eller være — og det er det mest definerende trekket ved hans filosofi. Men la meg først si mer om de tre formene rom, tid og kausalitet, siden de vil være sentrale i min undersøkelse av *Nohow On*.

Både rom og tid er uendelige. Tiden har aldri begynt og kommer aldri til å slutte, og rommet strekker seg uten grenser til alle kanter. (Hva senere vitenskap måtte mene om saken er uvesentlig.) Samtidig er begge to en konstruksjon, om man kan si det sånn, av subjektet: uten subjektet finnes verken tid eller rom, og om subjektet forsvinner, forsvinner verden. Når jeg dør, er ikke bare jeg, men også alt som eksisterer, ikke lenger til. At tiden likevel er uendelig, selv om jeg vet jeg ikke var

¹¹ ”Fra og med *Upanishadene* oppfattes maya som en illusjon, som det blendverk mennesket er fanget i inntil de når *maksha*, frelse.” (Hjemmets store leksikon 1988, artikkel ”maya“.) Schopenhauer skriver ’Maja’.

i verden da foreldrene mine ble født, henger sammen med det allerede anførte sitatet om at ingenting er uten grunn hvorfor det er: om alt har en årsak, vil det ikke kunne være noen første årsak, og ikke noe punkt fra hvor tiden kan begynne. Ut fra premissene om at subjektet tilfører tid til *Vorstellung* og at det samme subjektet ikke kan forstå ting som ikke har en årsak, blir den naturlige konklusjonen at en aristotelisk første bevegelse er en selvmotsigelse.

Samtidig, selv om det er subjektet som tilfører tid og rom, er det alltid *noe* som oppfattes å være i tidrommet. Man kan kanskje tenke seg rent rom eller ren tid, kanskje tenke vekk alle aksidenser, men det er en rent teoretisk øvelse som har plass bare i grunnlagsfilosofi. Rom i seg selv eller tid i seg selv finnes ikke, og på samme måte som objekter trenger disse to formene for å eksistere, trenger de objektet. (Man ser hvordan den nødvendige forbindelsen mellom subjekt og objekt kommer til overflaten.) På denne måten er det for så vidt mulig å se subjektet som en tom beholder som venter på å bli fylt — men i motsetning til det retoriske spørsmålet ovenfor, er det beholderen som definerer innholdet minst like mye som omvendt. At rom og tid aldri opptrer rent annet enn i det ukjennelige subjektet, at de alltid er fylt med ting i vid forstand, kan tolkes dithen at det må fortelles for at det ikke skal fortelles, at man må gå veien om urent, faktisk, ikke-potensielt tid & rom for å komme til det rene.

Et vanskelig og viktig poeng er at Schopenhauer likestiller materie og kausalitet, eller riktigere: han hevder de er identiske: materie ikke er annet enn kausalitet.¹² For å se dette, må man ta for seg hva slags beskrivelser som er mulige av et materielt objekt. Se for eksempel igjen på eplet. Et eple lukter på en viss måte, har en viss vekt, en viss masse, avgir en viss lyd når det blir spist og så videre. Alle slike subjekt-objekt-relasjoner — jeg lukter eplet, løfter eplet, spiser eplet — er ikke annet enn kausale. Siden vi ikke kan erfare verden utenfor oss selv som subjekter, og siden kausalitet er en nødvendig og strukturerende del av det subjekts forhold til objekter, vil alt vi noensinne kan si om eplet være av kausal natur. Om vi tar vekk alle beskrivelser av det materielle objektet for å komme til det materien i seg selv er, står vi igjen med at det fyller en plass i tidrom.

¹² Se Magee 1997, s. 110-112

Men denne plassfylldingen er i sin natur kausal: å være et sted til en viss tid er det samme som at ingenting annet kan være der, det er en potensiell vekkestøting og en latent påvirkningskraft, men en faktisk umuliggjøring av andre objekters aspirasjoner på den plassen til den tiden. Eplets materialitet fører til, rent kausalt, at appelsinen ikke kan være på samme sted til samme tid. Om man skulle tenke vekk også denne plassfylldingen i tidrom, kommer man til et metafysisk begrep om materie — denne typen materie, som bare er tenkt og ikke kan eksistere som sådan, kan verken forgå eller oppstå, men er evig. Med vitenskapelige termer: energi verken oppstår eller forsvinner. Og like fullt er denne metafysiske materien også kausalitet. Det er en ren kausalitet, en ren påvirken, ren aktivitet, en projeksjon av det strukturerende subjektets kausalisering av tingen i seg selv.

En tanke i det samme nabolaget, om ikke den samme blokka, er at kausalitet eller materie er en forening av tid og rom. Siden, som sagt, minimumsbetingelsen vi kan tenke oss for at et materielt objekt skal være et materielt objekt, er at det eksisterer i tid og rom, kaller Schopenhauer ofte materien selv som foreningen av tid og rom. Ingenting kan eksistere i tid og rom uten å være et materielt objekt, og alle materielle objekter må nødvendigvis eksistere i tid og rom. Og omvendt: utenfor tid og rom eksisterer det ingen materie, følgelig ingen objekter, og dermed ingen individualitet.

Den siste bemerkningen jeg vil komme med før jeg går videre med annen halvdel av Schopenhauers filosofi, er tidens evige nåhet. I realiteten, det vil si bortenfor de tre formene, finnes bare nået: fortiden har vært, er altså ikke lenger, og fremtiden kommer til å være, er altså ikke ennå. (Selv om det uten struktureringsformen tid jo heller ikke er mulig med noe som skal komme eller noe som har vært.) „Die Gegenwart allein ist Das, was immer da ist und unverrückbar feststeht. Empirisch aufgefaßt das Flüchtigste von Allem, stellt sie dem metaphysischen Blick, der über die Formen der empirischen Anschauung hinwegsieht, sich als das allein Beharrende dar, das *Nunc stans* der Scholastiker.”(I.329) Dette betyr også at ”Succession ist das ganze Wesen der Zeit” (I.9): hvert øyeblikk er til bare fordi det forrige var, og det avløses av det neste like fort som det oppstår.

Men på samme måte som de enkelte individer ikke kan finnes utenfor *principium individuationis*, kan heller ikke de enkelte øyeblikkene finnes utenfor subjektets struktureringer. 'Alt er alt hele tiden' kunne man kanskje si — men selv det er sett gjennom mayas slør.

b) Verden som vilje

La meg nå komme tilbake til det punktet hvor Schopenhauer for alvor tar av fra den ortodoks-kantianske landevei og rusler inn på sin egen lille sti. Foreløpig har vi et ukjent og prinsipielt ukjennelig subjekt og en erfaringsverden som er måten dette subjektet strukturerer en like ukjent og ukjennelig *ding an sich*. Og hadde vi vært ”geflügelter Engelskopf ohne Leib” (I.118), kunne vi ha latt det være med dette. Subjektet er uerkjennelig fordi det er det erkjennende som aldri kan erkjenne seg selv, lik øyet som aldri kan se seg selv — og verdens egentlige beskaffenhet, bakenfor eller forut for de formene den oppfattes som objekt i (tid, rom, kausalitet), er like utilgjengelig. Men vi er ikke englehoder, og vi kan ikke la det være med det.

Et englehode hadde kunnet komme til en fullkommen begrepslig forståelse av verden. Lik en vitenskapsmann hadde det kunnet studere bananfluer opp og i mente, døgnet rundt og året om, og kunne ha skapt seg et begrepsapparat og en systematisert viten om bananfluer som uttømte alle mulige bananfluevitener. Men begreper, sier Schopenhauer, er abstraksjoner som springer ut av sanseerfaringer, i motsatt fall er de tomme, og de vil alltid være sett utenfra: bananflueforskeren, som alle andre begrepsbaserte, objektundersøkende forskere, vil være lik en som går rundt en bymur og beskriver den ned til den minste detalj og derigjennom mener seg å ha beskrevet byen innenfor muren også. Har han det? Vet forskeren hvordan det er å være bananflue? For har ikke hver enkelt av oss en helt annen viten om seg selv enn om andre, en direkte viten, en innsikt i hvordan det er å være, ugripbar i begreper og ufattbar i forklaringer? Subjektet blir hva det er, blir individ, først innenfor *principium individuationis*, men dermed blir det subjekt først relativt, i forhold til et objekt og middelbart. Det umiddelbart kjente, den uforklarlige væren vi alle opplever, er dermed noe helt annet, er dermed utenfor subjekt-objekt-dikotomien, er dermed tingen i seg selv:

Dem Subjekt des Erkennens, welches durch seine Identität mit dem Leibe als Individuum auftritt, ist dieser Leib auf zwei ganz verschiedene Weisen gegeben: einmal als Vorstellung in verständiger Anschauung, als Objekt unter Objekten, und den Gesetzen dieser unterworfen; sodann aber auch zugleich auf eine ganz andere Weise, nämlich als jenes Jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort Wille bezeichnet. [I.119]

Om man gjør samme øvelse med oss selv som med rom og tid, om man tenker vekk alt som kan tenkes vekk, vil man bli stående igjen med en udiffereinsierte trang, en driv, en kraft eller energi som ikke har noen retning eller mål, men bare er, bare må være, der den eksisterer, om den kan sies å eksistere, utenfor tid og rom og kausalitet. Det er som med kausalitet og materie: ren materie er ren kausalitet, når alt mer eller mindre uvesentlig er tenkt bort; ren væren er ren energi, ren urettet kraft, er ren vilje, uopphavelig og umødret. Og tingen i seg selv, dette ukjente X, er tilgjengelig for oss via vår uforklarlige egenværen, alle våre følelser og tanker og deres uutgrunnelige opphav. Tingen i seg selv, sier Schopenhauer og subsumerer alt under det mest basale begrepet, er *Wille*.

Nå kan *Wille* bety flere forskjellige ting i Schopenhauers filosofi, og det er det mest basale begrepet bare under visse lysforhold, bare under visse soler. Den første betydningen er den dagligdagse: jeg vil noe, det vil si jeg ønsker noe, det vil si jeg har lyst til å løfte armen eller hva det nå måtte være. Denne betydningen er utgangspunktet for de to andre, og dette fordi den ikke er kausal. Det er ikke sånn at jeg vil løfte armen og så gjør det, jeg bestemmer meg ikke med en egen, indre vilje som så fører til at det skjer — nei, tvert imot er min vilje og min utførelse, min beslutning om å løfte armen og min faktiske armløfting, en og samme sak sett fra to forskjellige sider. Nemlig utenfra, indirekte (min arm flytter på seg) og innenfra, direkte (jeg løfter armen min). Å ville noe senere, å planlegge en handling i fremtiden, er en intensjon om å ville, men ikke selve villingen: den er ikke før handlingen er, samtidig. Og viljen har følgelig ingen kausal sammenheng med handlingen.

Den andre betydningen av *Wille* er en utvidelse av den første. Av alle de måtene vi erkjenner verden på, står viljen i en særstilling: den følges nemlig alltid av en handling, i motsetning til håp og sorg og så videre: den har alltid et materielt motstykke; og den er det eneste materielle vi

erkjenner fra innsiden. Således er viljen i en særstilling innenfor "sjelslivet" på samme måte som kroppen er i en særstilling blant de materielle objektene. Og dermed kan Schopenhauer sette viljen som grunnlaget for "sjelen", som han setter kroppen som det primære for verden, for persepsjonen av verden, og si at alle tanker og følelser egentlig ikke er annet enn uttrykk for *Wille*. Glede er en reaksjon på at man vil det som er til, sorg på at viljen ikke har slått gjennom, og så videre.

Derfra er det et kort men allerviktig sprang til den tredje betydningen. (Det er denne siste betydningen som figurerer i tittelen på Schopenhauers hovedverk.) Om alt indre, alt direkte springer ut av det aller mest direkte og uforklarlige, nemlig viljen, og tingen i seg selv er det mest direkte og uforklarlige bak verden; om vi som materielle objekter også er tingen i seg selv og tingen i seg selv er både det mest uforklarlige og det mest grunnleggende i verden; om vi har øyne, ser vi konklusjonen: Tingen i seg selv er *Wille*.

Dette er Schopenhauers viktigste nybidrag til filosofien, og det er viktig å forstå det på rett måte for å se posisjonen hans klart. Han mener ikke å ha funnet *das Ding an Sich* i seg selv. Som den framtrer i verden, ja; hvordan den ligger under alt som er og gir en slags siste eller første grunn til alt. Men i seg selv er den ukjennelig og uforklarlig og utenfor *principium individuationis* som før. Og utenfor *Satz vom zureichenden Grunde*: når Schopenhauer regner opp fire forskjellige måter noe kan forklares på i *Über die Vierfache Wurzel des Satzes vom Zureichenden Grunde*, fire måter noe kan sies å forårsake noe annet, passer *Wille* ikke inn i skjemaet. I seg selv forårsaker den ingenting, forklarer ingenting og viser ingen kausalrekker; verden er bare dens objektive side, dens objektivasjon — men det er nettopp derfor den kan forklare verden: den er den nødvendige motparten til det ukjennelige og erkjennende subjektet. Bare ved å erkjenne hvordan *Wille* fremtrer i verden, får vi en helhetsinnsikt i tilværelsen som sådan.

Sie [meine Philosophie] lehrt was die Erscheinung sei, und was das Ding an sich sei. Dieses aber ist ding an Sich blos [sic] relativ, d. h. in seinem Verhältniß zur Erscheinung: — und diese ist Erscheinung bloß in ihrer Relation zum Ding an sich. [...] Was aber das Ding an sich außerhalb jene Relation sei, habe ich nie gesagt, weil ich's nicht weiß: in derselben aber ist's Wille zum Leben.¹³

¹³ Schopenhauer: *Briefe*, s 290-291. Sitert etter Heinz Gerd Ingenkamp: „Nachwort“, i: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2, Reclam, Stuttgart 1987, s. 865.

Så om Schopenhauer ikke mener å ha erkjent tingen i seg selv utenfor alle relasjoner, mener han på den annen side heller ikke at han ikke har kommet så nær tingen i seg selv som overhodet mulig innenfor et logisk-resonnerende språk og relasjonell subjekt-objekt-tankegang (mer om en alogisk, direkteoppfattende tilnærmedes måte i II c)). At den er *Wille zum Leben* er ingen tvingende deduktiv-logisk innsikt, men det forklares også med at deduksjon aldri kan gi full innsikt i det ikke-deduserbare, i det som er utenfor våre logiske tenkestrukturer. Det ubevisbare kan ikke bevises. Alt man kan, er å velge det som synes å være den beste forklaringen — og som verden framtrer for oss, synes alt å være drevet av en slik kraft. Livet, tilværelsen, eksistensen forblir i bunn og grunn uforklarlig, men måten vi forstår på, gjør at vi kan forklare verden ut fra denne uforklarligheten: på samme måte som vi erkjenner det erkjennende subjektet — gjennom det erkjente, indirekte og sekundært — erkjenner vi dette subjektets nødvendige motpol, det uerkjennelige bak objektet. Men det er altså ubeviselig, mer som en visjonær og hypotetisk helhetsvisjon enn en minutiøs kartesiansk deduksjon:

It is a striking synoptic insight, and once one gets into the frame of mind in which one can begin to see things in Schopenhauer's way it can make a great deal of sense. To say that is not to say that it is true; it is to say that Schopenhauer presents us with a vision into which a great many things seem to fit once we begin to think in his terms.¹⁴

Tingen i seg selv forblir uerkjennelig, men vi kommer ganske mye eller bare litt nærmere den ved å være i verden: Schopenhauers filosofi forklarer denne verden, ikke den transcendentale eller hinsidige, ved å vise hvordan og hvorfor det transcendentale er uoppnåelig. *Wille* er bare i verden, tingen i seg selv kan bare søkes i det dennesidige. Men det er større og mindre innsikt i verdensmaskineriet, forskjellige nivåer av innsikt i tilværelsen, og paradoksalt nok kommer man til størst innsikt ved å leke asket og fjerne seg fra all hurlumhei og alle uttrykk for *Wille*. Man må benekte viljen, *den Willen verneinen*.

¹⁴ D.W. Hamlyn: *Schopenhauer*, Routledge & Kegan Paul, London 1980, s. 97.

c) *Ideer og askese*

Før vi kommer til verdensfravendingen og den dypeste innsikten, bør vi likevel ta de lavere trinnene først, og også plassere kunsten i dette bildet, for så å til slutt vise hvordan og hvorfor viljen benektes. Det jeg har sagt om Schopenhauers filosofi til nå kan fungere som en pen, Kant-avledet dualisme: verden er *Wille* og den er *Vorstellung*. Men Schopenhauer nøyer seg ikke med det: han trekker også inn de platonske ideene i sitt system. Han hevder i alle fall selv at hans bruk av idébegrepet er genuint platonsk, i motsetning til Kant og ikke minst de britiske empiristene, men det er en sannhet med mektige modifikasjoner — også om man ser bort fra det faktum at det hos Platon mer er snakk om prøvende dialoger enn et avsluttet system. På den ene siden er riktignok Schopenhauers ideer, som Platons, evige og uforanderlige, og de forklarer hos begge filosofene enheten i mangfoldet: hvorfor det finnes arter, hvorfor ting skjer etter visse regler og følger visse mønstre og så videre. På den annen side har Platons sentrale ideer om det gode, det sanne, det skjønne ingen plass i Schopenhauers idésystem. Tvert imot er de begreper, rene abstraksjoner, og som sådan heller lenger vekk fra verdens innerste vesen enn nærmere det. For for Schopenhauer er det ingen begreper som ikke er abstrahert fra persepsjonen, og som dermed nødvendigvis er fattigere enn det persiperte — og følgelig er det i den direkte persepsjonen vi må søke de dypeste svarene.

Og på en måte det er i direkte persepsjon vi får innsikt i ideene. Alt som finnes i verden, det vil si innefor *principium individuationis*, er objekt for et subjekt: *objektivasjoner*. Verden er *Wille* gjort til objekt. Men det betyr ikke at alt som er viser *Wille* like godt. Desto mindre noe er underlagt våre struktureringsformer, og vår subjekt-objekt-tenkemåte, desto nærmere er det å vise *Willes* innerste natur. Med andre ord: desto mindre vi reflekterer og tenker og resonnerer oss framover, desto nærmere er vi verden som den er i seg selv. Det betyr fremdeles ikke at *Wille* ikke er uerkjennelig — men det betyr at det er forskjellige måter å få innsikt, forskjellige veier til denne innsikten eller erkjennelsen, og at en direkte innsikt trenger dypere og synger sannere enn en mediert gjennomtenkning. Et begrep, sier Schopenhauer, er alltid og nødvendigvis fattigere enn det

det er et begrep om. Det er en reduksjon av helheten, en avskalling av alt som i den aktuelle sammenhengen er uvesentlig. Det er den øyeblikkelige funksjonen som er viktig, og selv om et godt begrep kan fylle en viktig funksjon og føre til store og framtenkte sannheter, vil det aldri kunne vise hele sannheten eller gi dype innsikter. Og det er først i innsikten vi kan nærme oss *Wille*.

Jeg tok en bananflue som eksempel over: la meg nå se på tyngdekraften i forhold til *Wille*. Tyngdekraften som sådan er utenfor *principium individuationis* og dermed også verken forårsakende eller forårsaket. „Die Kraft selbst liegt ganz außerhalb der Kette der Ursachen und Wirkungen, welche die Zeit voraussetzt.“ (I.155) På samme måte som *Wille* er den snarere én enn mange, selv om den egentlig ikke er én heller; på samme måte som *Wille* er den verken en årsak til verden eller verdens virkning, men en ukjennelig og mystisk kraft hinsides våre struktureringsformer; på samme måte som *Wille* er den overalt i verden, evig og uforanderlig, men likevel ikke noe sted — og avhengig av de enkelte objektivasjonene for å finnes. På samme måte som *Wille* kommer man til innsikt om ideene bare i en direkte opplevelse; i eksemplet tyngdekraft: begrepet om en slik kraft er abstrahert (indusert: *type*) fra direkte persiperinger av ting som faller til bakken, men innsikten er en *token*-innsikt. Som begrep er den analysert fram til, indusert og satt inn i en kausalrekke. ”Tyngdekraften forårsaker at steinen faller,” kan man si og mene man har avslørt kraftens vesen. Mot dette setter Schopenhauer den direkte innsikten: tyngdekraften forårsaker ingenting, og at steinen faller er å forklares fra nærheten til et annet legeme (jorda): kraften er det uforklarlige og uforklarende bakenfor som kan hintes om, om ikke finnes, argumentativt og rasjonelt, men som ikke kan kommes til innsikt i via argumenter eller rasjonalitet. (En stein som faller, eller ens eget legeme som snubler, gir en langt større direkte innsikt i tyngdekraften enn enhver teoretisk utlegning, på samme måte som en forsker aldri kan vite hvordan det er å være bananflue.) Det er faktisk bare én ting som skiller ideen om tyngdekraft, eller en hvilken som helst idé, fra *Wille*, og det er det poenget jeg åpnet dette kapitlet med: den er objekt for et subjekt.

Man vil huske at subjektet og objektet henger uoppløselig sammen: finnes det ene, må nødvendigvis det andre også være til. Men dermed vil også subjektet og objektet tilsvare hverandre,

i den forstand at en forandring i subjektet tilsvarer en forandring i objektet og omvendt, og at et bestemt objekt krever et bestemt subjekt for å være til. Og omvendt. Om vi da ser på ideen som adekvat objektivisering av *Wille*, det vil si rent objekt, *Wille* gjort til objekt uten å være lagt under noen andre struktureringsformer, vil vi se at subjektet likeledes må være rent subjekt, ”klares Weltauge”. Det rene og rent erkjennende subjektet, og bare det, vil kunne heve seg over de aksidentale struktureringsformene og gi innsikt i de uforanderlige ideene og dermed i verdens innerste vesen som objektivisasjon. En vanskelighet er selvfølgelig at disse aksidentale struktureringsformene, *principium individuationis*, er det som gjør subjektet til individ. Som rent subjekt er man følgelig ikke lenger individ, og man ser ikke lenger tingene i deres relasjoner med hverandre, men som de er i seg selv og for seg selv. („In der ästhetischen Einstellung [Schopenhauers] sehen wir die Gegenstände nicht als einzelne in der Welt, sondern jedes als *Eines*, als eine Welt für sich.“¹⁵ (Og som de er i og som alt annet, siden også alt annet er uindividualiserbart og en del av denne ene adistinksjonære suppa..)) Hva dette subjektet da er, kan bare beskrives med omskrivninger og uten noensinne å komme til en innsikt: som individer er vi ute av stand til å fatte et individløst subjekt. Som alt annet må vi selv oppleve det for å få innsikt; men i dette tilfellet med den ekstra forviklingen at uten direkte innsikt er det umulig til og med å skjønne hva det er snakk om. Selv for oss selv kan vi ikke begrepsliggjøre det rene subjektet annet enn negativt: *ikke* tid, *ikke* rom, *ikke* individ. Men vi kan altså likevel få en innsikt i ideene, de rene objektene og adekvate objektivisasjonene. Spørsmålet vil da være: hvordan kommer man så til denne innsikten?

Og svaret er: via kunsten. I store kunstopplevelser glemmer man seg selv, glemmer hvor man er og når, og det virker som om musikken (boka, maleriet) er hele verden. Ikke bare opplever man at musikken er riktig på en dyptgripende og uforståelig måte, men det virker også som om den gir større svar og inneholder større sannheter enn alt i den kjedelige, hverdagslige verden. En Beethoven-sonate kan forklare mer enn en måned på seminar. Slike selvglemmende

¹⁵ Birgitte Uhlemann: *Wittgensteins Tractatus im Spiegel von Kants Transzendentalphilosophie und Schopenhauers Idealismus*, dr. avh., Universität Konstanz 1988 (mikrofiche), s 118

kunstopplevelser er kunstens høyeste mål, eller til og med oppgave, og det er i slike opplevelser vi kommer så nær ideen som vi kan, griper den adekvate objektivasjonen av *Wille*: fatter ideen. (Om Schopenhauer gikk fra kunstopplevelser til ontologi eller omvendt, er et så åpent spørsmål at jeg ikke prøver å lukke det.) I kunsten får vi innsikt i verden som den egentlig er fordi det er i kunsten vi glemmer oss selv og alle relasjoner i *Vorstellungs*-verden.

Schopenhauer setter de forskjellige kunststartene opp i et hierarki. Nederst står arkitektur, som nesten ikke er kunst i det hele tatt: den viser ideer som stivhet og tyngde gjennom byggmaterialene. Deretter følger de andre kunstene på rad og rekke, hver med sine grunnleggende ideer å vise. (Når det gjelder litteratur sier han nesten ingenting om romaner, det virker som om han anså dem for å være underholdning mer enn stor kunst, og høyest setter han forutsigbart nok tragedien — man kan lære mye om verdens egentlige og basalt håpløse beskaffenhet ved å lide med Ødipus.) Øverst er musikken. I motsetning til de andre kunststartene springer den ikke ut av en idé, men av *Wille* selv. Jeg springer over dette hierarkiet og denne inndelingen fordi det ikke er viktig for resten av oppgaven. Det viktige er ikke så mye om individet finner seg selv og derigjennom mister seg selv i et nederlandsk stilleben (som Schopenhauer var særlig begeistret for) eller en gammel gresk statue, som at det gjør det og hvordan det gjør det. Frelsen er viktigere enn det frelsende. Og frelsen i dette tilfellet ligger i å benekte viljen.

Ved dette veikrysset bør man se seg tilbake på et gammelt veiskilt, nemlig de tre skiltene med tre forskjellige betydninger av *Wille*. Det å ville noe, alt "sjelsliv" og tingen i seg selv. *Den Willen verneinen* betyr i dette tilfellet ikke å benekte tingen i seg selv, den bakenforliggende altomfattende *Wille*. Det kan det ikke gjøre: om den er alt, hvordan kan man da snu seg vekk fra den? Og dessuten er den nødvendigvis ukjent: hvordan kan man benekte, det vil si snu seg vekk fra, noe man ikke vet noe som helst om? Nei, det er sin egen vilje man skal overgå: "Das Subjekt vergißt gleichsam den eigenen Willen, um den Willen als das wahre Wesen der Dinge allererst erfahren zu können."¹⁶ Her løper vi selvfølgelig inn i et paradoks. Hvordan skal subjektet kunne

¹⁶ Wolfgang Iser: *Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*, Pfaffenweiler

glemme sin egen vilje om det ikke vil det? Kan det ville å ikke ville og lykkes? Det er samme paradoks som at individet er seg selv først når det går opp i *Wille* og mister all individualitet, og det er et paradoks av den typen man vil se Beckett stadig sirkler om. Vi er i tid og rom, eller for Becketts figurer/fortellere i språk, og det høyeste vi kan oppnå og det høyeste vi vil, er å ikke være i tid, rom, språk, er å ikke ville mer gjennom å ha villet riktig.

Men det er også et annet paradoks i spill her. Jeg siterte over Schopenhauer på at denne verden er det viktige og at det er i denne verden, ikke en eller annen hinsidighet, man skal søke tingen i seg selv. Hvordan kan det passe sammen med en slik type frelse, en asketisk verdensfravendende frelse? Schopenhauer snakker ofte med beundring i pennen om forskjellige hellige menn, Simon styltemannen og alle de indiske selvplagerne — hvordan kan han så si at vi skal være i verden og ikke fjerne oss helt fra den? Det beste svaret er kanskje dette: ”Das Leben ist ein Pensum zum abarbeiten.”¹⁷ Innsikt kommer ikke av seg selv, men må kjempes for, må læres på den ene eller andre måten. Vi må gjennom pensum for å bestå eksamen, så å si. Og det er ingen veier utenom: selvmord, som man kanskje skulle ha trodd var den enkleste måten å slippe unna på, er i følge Schopenhauer et knefall for de samme kreftene, den samme *Wille*, som det å leve sløvt videre. Individet forgår, men verdensstrukturen består. Dette ligger nær hinduistiske og buddhistiske tanker, og det er kanskje ikke rart at den eldre Schopenhauer sjonglerte mye med tanker om gjenfødelse, *metempsychose* — men i denne sammenhengen er det perifert hva som eventuelt skjer etter døden og i hvor stor grad det er religiøst på hvilken måte. Det sentrale er at bare gjennom denne verden kan du komme hinsides denne verden: bare gjennom bordet der kan du få innsikt i det bordet egentlig er, bortenfor alt det viser seg som. Man må så å si, for å forandre et bilde Wittgenstein lånte fra Schopenhauer, klatre opp empiristigen for deretter å kaste den vekk og sveve på immaterielle skyer som et ikke-individ.

1992 [dr. avh. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1991], s 179.

¹⁷ V, 325. I en *sottisier* fra rundt 1980 (Rul MS 2901) er dette det første av flere Schopenhauer-sitater Beckett har skrevet ned. Samme sted skrev han også ”Nichts ist ohne Grund warum es sei”, det Wolff-sitatet jeg nevnte over som sitert av Schopenhauer. Se Hisgen & van der Weel 1998, s. 340.

I dette kapitlet har jeg forsøkt å skissere opp Schopenhauers ”einzigste Gedanke” med harelabb og butt blyant. Men selv de enda mer lærde strides om hva denne ene tanken egentlig er: Magee sier den er at verden egentlig er *Wille*, men i følge Möbuß er det ”Ein Objekt ist niemals ohne ein Subjekt denkbar” som er den grunnleggende tanken.¹⁸ Om Magee og Möbuß også har den samme, ene tanken, har de to divergerende måter å uttrykke den på. Det skjer ikke bare de beste. Man vil derfor forhåpentligvis unnskyld meg noen av mine usammenhengenheter: det er bare deler av Schopenhauers filosofi jeg er ute etter. Neste kapittel viser hvilke deler — og hvorfor.

¹⁸ Magee 1997 s. 144; Susanne Möbuß: *Schopenhauer für Anfänger*, München 1998 s. 34.

III Schopenhauer & Beckett

a) *Innledning*

For mange filosofer før Schopenhauer var kunst underordnet filosofi. Filosofien forklarer verdens innerste strukturer, kunst pynter litt her og gjør noen mennesker litt lettere til sinns der. Man kan nyte kunst, men den gir egentlig ingen annen innsikt enn i hvordan det er å nyte, eller også i samfunnet som produserte denne spesielle kunsten. For Schopenhauer er det nærmest motsatt. Det er kunsten som er det høyeste: filosofien er bare sjonglering med begreper. Dette er et poeng som følger av det jeg har sagt om bananfluer — begreper kommer til kort når det gjelder de dypeste sannhetene, begreper kan ikke si noe om væren, bare væren-i-forhold-til. Mens filosofi, som overfører av begreper, aldri når helt fram, ”so ist dagegen die Kunst überall am Ziel.” (I.218)

En slik filosofi må nødvendigvis virke flatterende på kunstnere. Og man kunne føle seg fristet til å hevde at det er nettopp dette aspektet som gjør Schopenhauers filosofi så tiltrekkende på skapende artister. De får vite at de driver med det viktigste og dypeste i verden. Men på den annen side: vet ikke enhver kunstner det fra før av? Hvorfor skulle man bruke livet sitt på noe uvesentlig?¹⁹ Og en filosofisk tanke betyr sjelden mye utenfor et mer eller mindre koherent system: det er mange måter kunsten kan settes i førersetet på, og de fleste av dem ville ha gitt bilen en fører som kjørte vekk fra de fleste kunstnerne. Nei, det holder ikke å se at kunstneren oppvurderes, man må også se hvordan. Hvilke måter å oppvurdere kunstneren på fant Beckett tiltrekkende ved Schopenhauer? Og da er man straks inne på Schopenhauers filosofi som helhet.

I følge Beckett selv kom han til Schopenhauer på grunn av dennes grinebiteri:

I am reading Schopenhauer. Everyone laughs at that. [...] But I am not reading philosophy, nor caring whether he is right or wrong or a good or a worthless metaphysician. An intellectual justification of unhappiness — the greatest that has ever been attempted — is worth the examination of one who is interested in Leopardi and Proust rather than Carducci and Barrès.²⁰

¹⁹ Se Magee 1997, s. 431-32.

²⁰ Samuel Beckett i brev til Tom MacGreevy juli 1930; sitert etter Knowlson 1996, s. 118.

Men det må ha slått an flere strenger enn denne ene pessimismelydende. Om *Proust* hevder for eksempel Pothast å ha vist at ”Becketts Schrift über Proust, wo sie sich theoretischer Mittel bediente, sehr vieles von jenen zentralen Stücken aus Schopenhauers Philosophie zur Grundlage nahm.”²¹ Becketts skrift om Proust, på engelsk *Proust* og på norsk *Om Proust*, er ikke annet enn Becketts klart lengste, mest utførlige og viktigste skrift om estetikk. En estetikk som fremdeles ikke står i noen logisk nødvendig forbindelse med noen form for pessimisme. En estetikk som, på den annen side, står i nær sammenheng med epistemologien (idéanskuen = innsikt; idévisen = kunst), ontologien (verdens egentlige essens = *Wille*; ideer = adekvate objektivasjoner av *Wille*) og etikken (en slags ikke-medfølende medlidenhet, innsikt i alles del av den samme enheten = innsikt i hele verden som utsprunget av *Wille*). Beckett følte seg tiltrukket av mange forskjellige deler av Schopenhauers filosofi, og selv om han brukte bare det han syntes var brukbart (”sant” er feil i denne sammenheng, som man allerede vil ha skjont av det siterte brevet til Tom MacGreevy), er det en affinitet mellom Becketts og Schopenhauers grunnsyn som tyder på nært slektskap eller sterk påvirkning — og uansett mange linjer å trekke. Men det er kanskje best å ta det i tur og orden.

b) Proust: estetikk

Det ligger selvfølgelig i en fare i å ville analysere Becketts estetikk ut fra hans egne uttalelser. Ikke bare var han generelt uvillig til å forklare sine egne verker eller komme med omfattende estetiske utsagn, han ble det også mer og mer. Og ikke bare predaterer det meste av hans eksplisitte estetikk de fleste verkene, han innhyllet også disse tidlige tankene i en ”aggressiv-elliptischen Form”.²² Det er en grunn til at sekundærlitteraturen om Beckett stadig gjentar de samme sitatene: det finnes ikke så veldig mange andre. På den annen side er Beckett en laser mer enn en lyspære. Knappt noen forfatter har kretset rundt de samme problemene, de samme tankene i det samme språket, som Beckett i sin *oeuvre*. Knappt noen forfatter har en så gjenkjennelig stil. Og dermed trenger ikke den estetikk-teoretiserende anakronismen være noen stor ulempe. Den unge

²¹ Pothast 1989, s. 363.

²² Pothast 1989, s. 13. (Sagt om *Proust*.)

Beckett kan til en stor grad forklare eller, om man glemmer forrige metafor, kaste lys over den senere. Det betyr ikke at han ikke gikk videre fra *Murphy* eller *Watt* — det betyr bare at han ikke gikk så langt at han forsvant ut av synsvidde for sitt tidligere jeg, eller at han i det minste gikk forholdsvis rett fram. Schopenhauers påvirkning på estetikken i *Proust* vil derfor her stå, pars pro toto, for Schopenhauers påvirkning på Becketts estetik i det hele tatt. (En annen fare, eller vanskelighet, ligger i at jeg nå har tre ledd å forholde meg til: Schopenhauers betydning for Becketts tolkning av Proust. For enkelhets og korthets skyld lar jeg Proust forbli den ukjente størrelsen i ligningen: ”*Proust* often reads like an encounter between Beckett and Schopenhauer, with Proust’s novel supplying pertinent material for a philosophical essay.”²³)

”[T]he ’invisible reality’ that damns the life of the body on earth as a pensum and reveals the meaning of the word: ’defunctus.’”²⁴ Med disse ordene ebber *Proust* ut; og bare ut fra denne halen på en 109 ords lang setning, kan vi skimte flere sentrale linjer mellom Beckett og Schopenhauer. (Jeg har allerede sitert den eldre Beckett sitere Schopenhauers uttrykk om livet som pensum og at *defunctus* i dette henseende er et godt uttrykk. At den yngre Beckett avslutter *Proust* på denne måten, med et mer enn tydelig hepp i retning filosofen, viser bortenfor enhver rimelig tvil at Beckett ikke bare var seg bevisst denne innflytelsen, men også at han aktivt fløtte den inn.) Om vi leser hele setningen, finner vi at den handler om kunst og kunstopplevelser; og bare ut fra en slik ytterst fragmentarisk bevismengde kan vi se hvordan Beckett tar opp en lang rekke sentrale schopenhauerianske synsvinkler i sin estetik. For enkelhets skyld tar jeg for meg de forskjellige punktene i en dertil egnet punktliste.

- Forskjellen mellom *Erscheinung* og *Realität*, *appearance* og *reality*, mellom det som viser seg og det som egentlig er. I følge Beckett er ”the world [...] a projection of the individual’s consciousness (an objectivation of the individual’s will, Schopenhauer would say)”.²⁵ Det vi

²³ Wood, Rupert: ”An endgame of aesthetics: Beckett as essayist” i: John Pilling (red): *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s 3.

²⁴ *Proust*, s. 93.

²⁵ *Proust*, s. 19.

common sens-isk mener å fatte verdens vesen som er ikke annet enn “the caricature furnished by direct perception.”²⁶ I Schopenhauers terminologi betyr dette at verden er *Vorstellung*.

- Beckett snakker om “[the] ideal object, immutable and incorruptible”.²⁷ Dette objektet skal være det estetiske objektet, den estetiske opplevelsens objekt, men som sådan uoppnåelig som helhet i tid. Det beste vi kan håpe på er “a series of partial annexions”.²⁸ I denne sammenheng er det ikke søkt å lese *ideal* som ‘idémessig’, som en ‘idé’ og dermed sette det i sammenheng med Schopenhauers idélære.²⁹
- For både forfatteren og filosofen eksisterer ideen “außerhalb der Zeit, des Raumes und der Kausalität”.³⁰ Og omvendt: subjektet strukturer verden med disse tre kategoriene, det er ikke den egentlige men den tilsynelatende verden som følger disse lovene.
- Idéanskuen er kunstens domene. Dermed vil også kunsten på en viss måte være utenfor tid og rom, eller kunstopplevelsen vil være det, og dermed igjen utenfor kausalitet, som Beckett følger Schopenhauer i å kalle “Time and Space taken together”.³¹ En kunstner skal ikke nøye seg med overflater; Beckett kritiserer realistene for at de er „content to transcribe the surface, the façade, behind which the Idea is prisoner”³².
- Opp mot ideen settes begrepet, *the concept*. Begrepet er en abstrahering, en eliminering av egenskaper og i motsetning til ideen intellektuelt uttømmelig. Man kommer til et punkt hvor begrepet ikke gir mer; ideen derimot støter ikke på en slik grense. Av denne grunn forenes våre to menn også i kritikken av begrepskunst. Beckett nedsabler Baudelaire (“[Baudelaire’s] ‘correspondence’ is determined by a concept, therefore strictly limited and exhausted by its own definition”³³), mens Schopenhauer gjerne går mer vidtsveipende til verks:

²⁶ Proust, s. 14.

²⁷ Proust, s. 17.

²⁸ Proust, s. 18.

²⁹ Se Pothast 1989, s. 138, note 23.

³⁰ Pothast 1989, s. 139.

³¹ Proust, s. 90.

³² Proust, s. 79.

³³ Proust, s. 79.

“Allem Gesagten zufolge ist nun der Begriff, so nützlich er für das Leben, und so brauchbar, nothwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, für die Kunst ewig unfruchtbar“ (I.276).

- I kunstopplevelsen faller subjektet og objektet sammen. Uten å forklare noe nærmere sier Beckett et sted: ”The only reality is provided by the hieroglyphics traced by inspired perception (identification of subject and object).”³⁴ Dette er ikke et schopenhaueriansk syn på hieroglyfer, men kanskje bare fordi Schopenhauer la en annen betydning i begrepet: ”Beckett hat einen *anderen* Gebrauch des Wortes ’Hieroglyphe’ als Schopenhauer.”³⁵ Ellers dette Beckett-sitatet full i tråd med den schopenhauerianske estetikken.

Andre likhetspunkter er hvordan man må glemme erfaringsverden og dens strukturer for å se ideen, hvordan ideen er i verden, men utenfor alle relasjoner, hvordan kunstopplevelsen er en analog til mystiske opplevelser, hvordan viljen er rettet inn mot overlevelse og står i motsetning til kunsten. Ideene er *the invisible reality*, men siden de bare kan fattes i tingene, i verden, og ikke i himmelstrebende abstraksjoner, må de også fattes gjennom tingene: man må gjennom verden, som et pensum, for å komme seg vekk fra den. *Defunctus* ble brukt i det gamle Rom om ’den døde’, men ordrett betyr det ’den som har gjort [det] ferdig’. Livet er et pensum som man ikke er gjennom før man vender seg fra det og til de evige sannhetene — noe som i livet bare kan skje via kunst eller religiøs-mystiske opplevelser.

Nå følger selvfølgelig ikke alt dette av den siste setningen i *Proust*. Men det henger sammen med eller springer ut av eller ligger til grunn for det som blir sagt der: uten å trekke linjer til Schopenhauer er så vel denne ene setningen som hele boka vanskelig å få noen dypere mening ut av. Hele verden er i riskornet, om man bare ser godt nok etter. For å lette ettersynet har jeg kuttet svinger og tatt noen snarveier her og der. Det er flere aspekter enn disse ved Becketts estetikk som knytter ham til Schopenhauer, det være seg detaljer eller karaktertrekk — og samtidig er mine linjer trukket rent for oversynets skyld heller enn snirklete for petimeteriets. (Beckett var ingen tanketom proselytt: en sentral forskjell for mine undersøkelser er hvordan han trekker inn tid i undersøkelsen

³⁴ *Proust*, s. 84.

³⁵ Pothast 1989, s. 168.

av Proust, hvordan han ikke følger Schopenhauer i å betrakte øyeblikket som det eneste eksisterende. Anti *nunc stans*, med andre ord. Jeg har likevel valgt å kalle denne oppgaven Nunc stans av to grunner: delvis er Becketts mer eller mindre uttalte estetikk bare indisier og forandrer ikke på noen måte det faktum at verkene hans kan tolkes schopenhauerianske; delvis er min tese at *Nohow On*, skrevet 50 år senere, faktisk nærmer seg evighetsnået.) Men de store linjene følger kartet; neste spørsmål er hvordan de følger terrenget.

c) Tidlige romaner

Når jeg nå har pekt på enkelte punkter i Becketts estetikk slik den kan leses ut fra *Proust*, er det ikke et nødvendig mål for meg å bruke de punktene i tolkningen av romanene. Som sagt, estetikken gir bare indisier og hjelp, ikke det uomtvistelige grunnlaget. Hva en forfatter skriver man bør skrive og hva han faktisk skriver er ikke alltid det samme — spesielt ikke når forfatteren er så ung og krass og til dels uselvstendig som forfatteren av *Proust* er det. En annen grunn som taler for denne vinkelen er tesen min om at Becketts romaner faktisk trekker større og større veksler på Schopenhauer, at utbyttet av å lese en Beckett-roman på min måte øker for hver utgivelse. Man kan forsøke å forklare dette på flere måter: Beckett internaliserer filosofien i stadig større grad, sirkler seg stadig nærmere en slags løsning, utvikler sine egne tanker i livslang dialog med Schopenhauer, reduserer verkene til den kjernen som hele tiden har ligget latent eller bare godt gjemt. Men mine forklaringer går på utfallet snarere enn årsakene, og at denne utviklingen foregår er en hypotese som skal styrkes, ikke et faktum som skal ekspliseres.

Murphy, i romanen som bærer hans navn, deler verden inn i to: den store og den lille, den ytre og den indre, den myldrende livet ”to which they belonged, but not he, as he fondly hoped” og det stille ”life in his mind [which] gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word”.³⁶ *Pleasure* er ikke ordet fordi det ikke finnes ord.³⁷ Den store verden er den strengt rom-tid-

³⁶ *Murphy*, s. 2; ”they” er ”sights and sound that he did not like”, som for eksempel ”*Quid pro quo* [...] cried as wares” (s. 6).

³⁷ For Pothast virker det mer som om det er de *vanlige* ordene som feiler heller enn ord generelt: ”Daß vielmehr die

kausaltets-strukturerte verden, hvor alt som skjer, skjer av nødvendighet, og alt som er, er ufritt og i tid og rom. Den lille verden er fri, eller det streber den i det minste mot: "The sun shone, *having no alternative*, on the nothing new. Murphy sat, *as though he were free*, in a mew in West Brompton."³⁸ Murphys meditasjoner beskrives som at de "set him free in his mind", han mister seg selv."³⁹ Total frihet, også utenfor rom og tid, betyr ukommuniserbarhet og dermed finnes det heller ingen ord som passer helt.

Samtidig setter Murphy den lille verden over den store — ikke bare i viktighet for ham selv, som egoisme eller moralsk solipsisme, men i nærmest i absolutt betydning. En stjerneklar natt faller han i denne staven: "They were *his* stars, he was the prior system. He had been projected, larval and dark, on the sky of that regrettable hour as on a screen, magnified and clarified into his own meaning. But it was *his* meaning."⁴⁰ Dette kan virke som epistemologisk solipsisme, som at den ytre verden ikke er annet enn en slags emanasjon av den indre verden. Jeg er alt som finnes. Men det er nok å gå for langt å tillegge Murphy en slik oppfatning. En rendyrket erkjennelsesteoretisk solipsist vil aldri kunne oppleve sin egen solipsisme, på samme måte som en person aldri kan oppleve sin egen død, og det virker som om Murphy ikke underkjenner andre personers eksistens. Fortelleren kaller ham den eneste som ikke er en marionett, *puppet*, men det går heller på den friheten Murphy kommer til i sin lille, indre verden, enn at han er verdens grunn og opphav.⁴¹ En annen måte å analysere stjernenes opprinnelse, hva som er *the prior system*, er å trekke inn Schopenhauers tanke om at verden er min *Vorstellung*. Transcendental idealisme sier jo for så vidt at verden står og faller med det erkjennende subjektet, og dermed at himmelen ikke hadde hatt stjerner og stjernene ingen himmel uten meg. Men Murphys utsagn er kantete og passer heller ikke her: han er både mer (*his stars*) og mindre (*had been projected*) autonom og sentral i sin verden enn en schopenhauerianer ville ha vært. Og faktumet gjenstår at han flere ganger betegnes som solipsist,

gewohnte Nomenklatur erfreulicher Gemütszustände, in der "Lust" [pleasure] den prominentesten Platz einnimmt, an diesem Punkt ihre Grenze findet." (Pothast 1989, s 241.)

³⁸ *Murphy*, s. 1. (Mine kursiveringer.)

³⁹ *Murphy*, s. 2.

⁴⁰ *Murphy*, s 183.

⁴¹ *Murphy*, s. 122: "All the puppets in this book whinge sooner or later, except Murphy, who is not a puppet."

betegner seg selv som solipsist.⁴² Om det skal ha noen betydning, må det være betydningløst; om jeg er alt, er jeg ingenting; det er ikke noe annet å avgrense meg mot; og dermed blir den beste forklaringen at det er snakk om en oksymoronsk *sosial solipsisme*: ”Murphy ist Solipsist seiner Wahl und seinem Zugehörigkeitswunsch nach.”⁴³ Stjernene er hans fordi den indre, uforklarlige, utilgjengelige, ordløse verden på den måten får en slags rettferdiggjørelse i den ytre verden.

Noe lignende foregår i forholdet mellom pasientene og pleier Murphy på Magdalen Mental Mercyseat. Pasientene er pasienter fordi de er syke, og syke er de fordi de ikke har et godt grep om ”virkeligheten”.⁴⁴ De trekker seg inn i seg selv og interagerer ikke med omverdenen som de bør. Murphy, derimot, ser på dem som hellige. Måten de, på forskjellige måter og nivåer, ignorerer ytterverden på, ligner på den måten han selv trekker seg unna og ”lapse into consciousness”.⁴⁵ Det er som om de gale er av den lille verden, eller hver sin lille verden, og Murphy bare ufullkomment klarer å bli en del av deres fellesskap, å bli som dem. ”They caused Murphy no horror. The most easily identifiable of his immediate feelings were respect and unworthiness.”⁴⁶ Et talende eksempel er sjakkpartiet med Mr Endon. Mr Endon er et kasus, for det meste komplett apatisk, men dermed har han også lyktes i å konsentrere seg om den lille verden. Den ytre verden betyr lite eller ingenting for ham. I sjakkpartiet mot Murphy viser dette seg i at han flytter brikkene etter helt private mål: reglene overholdes, men målet med hele spillet, å slå motstanderens konge, er uinteressant. Det er brikkenes egenbevegelse som er viktig, hvordan de flytter seg i forhold til hverandre i et intrikat men regelmessig mønster, og da Murphy på et tidspunkt faktisk står i sjakk, gjør Mr Endon ikke det minste tegn til å ha latt seg merke med det. Til slutt gir Murphy opp og faller over sjakkbrettet og inn i en slags meditasjon: ”His other senses also found themselves at

⁴² For eksempel *Murphy*, s. 82: “a seedy solipsist”.

⁴³ Pothast 1989, s. 239.

⁴⁴ *Murphy*, s. 177: “On this basis the patients were described as ‘cut off’ from reality, from the rudimentary blessings of the layman’s reality [...] The function of treatment was to bridge the gulf, translate the sufferer from his own pernicious little private dunghill to the glorious world of discrete particles [...] All this was duly revolting to Murphy[.]”

⁴⁵ *Murphy*, s. 105

⁴⁶ *Murphy*, s. 168.

peace, an unexpected pleasure. [...] Not the numb peace of their own suspension, but the positive peace that comes when the somethings give way, or rather add up, to the Nothing”⁴⁷

Det virker som om Murphy faller inn i den lille verden, inn i et estetisk nirvana av *Nothing*, fordi Mr Endon spiller sjakk som han gjør. De vanlige strukturene har ikke lenger noe å si, men er der fordi det uten dem ikke ville ha vært noe intethet. De vanlige sjakkreglene har ikke lenger noe å si, men uten dem ville Mr Endons for Murphy ettertraktete solipsisme ikke være tilgjengelig; de vanlige kausalitetsformene har ikke noe å si i spillet, Mr Endon flytter som av en tvang, om den skal kunne kalles indre eller ytre, tilfeldige hendelser som Murphys flyttinger fører til ingenting — men de må finnes der for å kunne overvinnes. Alle relasjoner forsvinner, dog uten at det kan kalles en idéanskuen. Murphys hensynken i seg selv er en rømming fra den ytre verden og inn i den indre, ikke en erkjennelse av noen av verdnenes beskaftenhet: en lukking av øynene heller enn innsikt og gjennomskuen. Murphy gjør Schopenhauers utsagn om livet som pensum til sitt eget, men han tar det heller for skulkbart enn nødvendig, og kommer dermed aldri til innsikt om hvorfor pensumet er en stige man må ha klatret opp i for å kunne kaste vekk: som Peer Gynt går han rundt og kommer derfor aldri til en erkjennelse om hvor eller hvordan han kommer ut på den andre siden av denne Bøygen: ”and he slipped away, from the pensum and prizes”⁴⁸.

Den viktigste utviklingen mellom *Murphy* og *Molloy*, med *Watt* som en slags mellomstasjon, er fortellerens posisjon og det estetiske nirvanas plass. Sett bort fra sine tidvis bisarre hendelser og figurer er *Murphy* en nokså realistisk, historiefortellende roman. Det finnes en ytre verden man kan kjenne seg igjen i, fortalt av en forteller som står utenfor hendelsenes gang, selv om han innimellom kommenterer seg selv eller romanen som fortelling. Tiden er forholdsvis rett-fram, delvis med faste tidsangivelser, og kausaliteten, forstått som tid-rom, er i det minste i den ytre verden ganske gjennomsiktig — fortelleren kaller som sagt alle andre enn Murphy for marionetter. Noe mer åpenbart kausalstyrt enn en marionett finnes knapt. I *Molloy* forandrer dette seg. For det første er både Molloy (i *Molloy* I) og Moran (i *Molloy* II) i motsetning til Murphy

⁴⁷ *Murphy*, s. 246.

⁴⁸ *Murphy*, s. 105

fortellere av sin egen fortelling: jeg-fortellere. Dette innebærer at de ikke kan lukke verden ute, ikke kan trekke seg vekk sånn uten videre, i og med at de er det de forteller, på måter som senere leder over til *the unnamable*. Der Murphy kan forsvinne inn i intet uten videre uten at fortellingen stopper opp, der må alle ”helter” i Becketts post-*Watt*-romaner snakke eller skrive seg selv til væren. Hvis ikke er de et uoppfattet og dermed fortapt intet: ”the pencil must have slipped from my fingers [...] I have spent two days of which nothing will ever be known”⁴⁹ Om det skal være et schopenhaueriansk nirvana, finnes det ikke lenger som én figurs selvforsvinning inn i den lille verden, men i selve fortellingens bevegelse inn mot et opphøyet og gjennomskuet intet. Målet, i form av Murphys sosiale solipsisme og selvmisting, blir til veien, i form av Molloy og de andres evinnelige krabbing, sykling, sparking, døing, snakking. Pensumet kan ikke lenger omgås.

For Moran er dette pensumet i utgangspunktet noe som kommer utenfra. Moran er en eller annen slags agent, nøyaktig hva slags agent blir aldri kunngjort, og en sommersøndag får han ordre om å ”see about Molloy”.⁵⁰ Hvorfor han må se til Molloy, eller hvordan han skal gjøre det, blir aldri helt klart — men Moran vet at han ikke er fri til å unndra seg oppdraget, uansett hvorfra tvangen kommer. Pensum er pensum. Som en selvforstått del av oppdraget må Moran også skrive en rapport, en rapport om progresjonen og regresjonen av reisen til Bally(-baba), *the Molloy country*. Det er denne rapporten, denne fortellingen, vi som lesere tar del i: romanen, det vil si *Molloy II*, er av ytre form og egne krav en rapport — men til hvem forblir uklart, og også selve rapporteringen forandrer seg grunnleggende underveis. Om jakten, den ytre ordren, i begynnelsen er selve værensårsaken for rapporten, dreier slutten seg først og fremst om hvordan Moran hører en stemme som sier han skal skrive rapporten. Og om Moran selv begynner som et hyperrasjonelt, kjernefriskt ordensmenneske, ender han opp forkrøplet, uten kokk og med en kaotisk hage. Alt *forvitret*.

To aspekter her kan ikke føres direkte tilbake til Schopenhauer, men de vil likevel være sentrale i min analyse av *Nohow On* — de er så sentrale i Becketts romaner at enhver analyse enten må ta dem opp i seg eller forbli ufullstendig. Foreløpig nevner jeg dem bare, for så å bygge videre

⁴⁹ *Malone Dies*, s. 222.

⁵⁰ *Molloy*, s. 92.

på dem i neste kapittel. Det ene aspektet er den *stemmen* Moran hører og som beordrer ham, om det er ordet, å skrive rapporten. Det er innlysende at en ordre fra stemmen er vesensforskjellig fra en ordre fra Gaber eller Youdi, som gav ordren i begynnelsen av fortellingen; ikke minst fordi den ”did not use the words that Moran had been taught when he was little”, og fordi den virker å være immateriell.⁵¹ Det er ingen person som gir ordre i slutten, det er en stemme og ikke noe mer. Nettopp derfor velger jeg å se på den som noe indre — og om den skulle være noe prinsipielt annet enn Moran, så kan den ikke være prinsipielt adskilt, i og med at den oppstår i ham, snakker til ham bare. Dermed vil rapporten ha beskrevet en ferd fra en jakt på Molloy i den ytre verden, til en søken innover, en ordrelyding i den indre verden, en vending à la Murphy som ikke kunne ha funnet sted uten å gå gjennom den store verdens pensum først. Det er som om Moran må avlære sin rasjonalitet.

Det andre aspektet er det faktum at alt forvitrer eller blir verre: *worsen* i neste kapittels terminologi. Det kneet som før avreise smerter ett øyeblikk, er ved hjemkomst blitt stivt; den hjernen som spurte seg selv om hva som var ”the teaching of the church on the matter”, ender opp med selv å fundere over 16 teologiske spørsmål, dels ubesvarlige, dels uavklarte.⁵² Denne bevegelsen mot stadig mindre bevegelse, stadig mindre kontroll over verden, mindre oversikt, ser man enda tydeligere om man leser de to delene av *Molloy* i omvendt rekkefølge: da blir det tydelig at Molloy selv er, eller godt kan tolkes som, en forverret utgave av Moran. Morans ene kne, han husker ikke hvilket, stivner; Molloy sine kne, han husker ikke hvilket, er stivt og det andre stivner. Moran har en sønn; Molloy snakker vagt om en sønn han kanskje har. Og så videre. Og dermed vil man på denne måten kunne se at Morans jakt er i ham selv: ”Es gehört zu den größten Merkwürdigkeiten des ’Agenten’ Moran, daß er die Person, die er suchen soll, in der Außenwelt *nicht*, dafür aber (wenngleich undeutlich) *in sich selber* findet.”⁵³ Årsaken til hans uvitenhet og måfæelighet i begynnelsen er ikke at den fysiske Molloy er ukjent, men at det ikke er denne Molloy, om han i det hele tatt finnes, som er målet, men forandringen av Moran selv.

⁵¹ *Molloy*, s. 176.

⁵² *Molloy*, s. 97; 166-67.

⁵³ Pothast 1989, s. 267-68.

Det er denne forandringen av selvet som kan knyttes opp mot Schopenhauer. Man vil huske at Schopenhauers estetikk er en idéanskuenestetikk: de enkelte kunstene skal vise sine respektive ideer, og et vellykket kunstverk er et som går utover sin herognåhet og peker mot de evige formene — hvordan man så enn skal forstå disse formene. I denne forstand passer Morans forverring ikke inn; det er vanskelig å se hvilken idé han skulle vise, hvilken menneskelighet han skulle presentere, i sin forvitring og, med de siste linjene, sin paradoksale selvmotsigelse. Becketts roman som roman og Moran/Molloy som idévisende romanfigurer passer ikke i Schopenhauers estetiske system. Men det er da heller ikke som roman det skal passe, men som tematisering av grunntankene, som fiksjonalisering av idéanskuellesprosessen, som anskueliggjøring av tankegangen. Paradoksalt er ikke en del av Schopenhauers kunstsyn fordi en idé er alt annet enn paradoksal. En idé er innlysende, og selv om man ikke kan fatte den i ord eller begreper, skal man gjennom kunsten å oppleve den på en mer direkte og primær måte. Direkte, ikke-intellektuell anskuelse — og det er en slik anskuelse Becketts romaner fra og med Molloy er en reise mot og et forsøk på å nærme seg. Å si det usigelige, i Schopenhauers terminologi: å begrepsfatte ideen eller *Wille* selv. Og derfor er alle Becketts romaner fra Molloy av stadig mer paradoksale og reduserte, minimaliserte. Det usigelige presenteres ad negativ vei, ved å vise hva det ikke er, hvordan rasjonalitet og begreper ikke griper hele virkeligheten. Minimalisering, fordi den egentlig virkeligheten bare kan vises: ordene skjuler det de prøver å peke på. Forverring, det vil her si paradoksalisering, fordi et sant paradoks er dobbelt så sant som en truisme, siden det er sant fra to motstridende sider. Og også selv-refleksjon, fordi det er det uunngåelig analytiske og *Wille*-baserte selvet man vil bli kvitt. Fra Moran til Molloy blir verden mer uklar, utydelig, udetaljert og til en viss grad, blant annet siden sønnen blir perifer, mer selvomdreiende.

I *The Unnamable* ser man hvordan disse trekkene forsterkes. Denne siste boka i den første ”trilogien” (sammen med *Molloy* og *Malone Dies*) er mer paradoksal enn den første: der Moran i siste linje motsier første linje i sin fortelling og derigjennom hele fortellingen, motsier den navnløse seg selv hele tiden og uavbrutt. Ingenting får stå uimotsagt, eller så blir det også blir relativisert

vekk til usannhet — sannheten kan ikke sies, men man må si noe for at sannheten skal være til. Selvrefleksjonen er opphøyd til skapelsesprinsipp. Det er ikke lenger en stemme som beordrer nedskrivningen, men stemmen selv som forteller. Denne stemmen kan selvfølgelig ikke snakke direkte om seg selv, ethvert subjekt krever et objekt og et subjekt som er refleksivt er selvobjektiverende, ikke selvanskuende, men det er likevel det den forsøker å gjøre — en annen grunn til at alt som sies er usant.⁵⁴ Minimaliseringen fra *Molloy* til *The unnamable* går på ytre handlinger og det det fortelles om: når Mahood befinner seg uten bein og armer i en urne, er det beskrevet i den samme ordflommen som andre og tydeligere handlinger beskrives i *Molloy*. Språket forverres i *The Unnamable*, det er forvitret og blir til slutt hakkete og ustoppelig, som tikkingen av en innelåst klokke; først i *Comment c'est* og den siste "trilogien" vil språket ikke bare forverres men også minimaliseres, og selvrefleksjonen kommer opp på et høyere nivå.

Bevegelsen i den første "trilogien" er en forvitring av *principium individuationis* og dermed også av *Wille*. Der rommet Moran beveger seg i er forholdsvis definerbart, han plasserer jo til og med *the Molloy country* (eller *Bally*) geografisk, selv om han like etterpå innrømmer en viss usikkerhet, er rommet i *The Unnamable* nesten helt ufattbart.⁵⁵ Det kan vanskelig forstås som et rom i vanlig forstand. Dette kvasirommet vil man se blir tatt opp igjen og enda mer forverret i *Nohow On*. Når det gjelder tid, forteller både Moran og Molloy om en fortid fra en så og si helt ukjent nåtid. "I am in my mother's room," åpner Molloy sin fortelling, for så å bruke resten av boka på å fortelle om en vimsete reisen som til slutt trass i alt førte ham dit.⁵⁶ For Malone i *Malone Dies* er framtiden i sentrum. Han forteller sin egen død, eller forsøker å fortelle den, forsøker å fastholde om ikke *das Tod* så i det minste *das Sterben* — fortellingene han kommer med er viktige ikke så mye for hva som fortelles, men for hvordan de fortelles, og hvordan de viser fortellerens forfall: Malones fortid har ikke noe å si, og det er uvesentlig om han forteller ut fra egne erfaringer eller

⁵⁴ Om man ser Morans jakt på Molloy som en indre jakt, vil hele Molloy's fortelling være en objektivering av Morans selv for å miste det, et skritt nærmere selvløs kunstopplevelse. Det vil også forklare hvorfor Moran, og ikke Molloy, gjør hele sin fortelling til et løgnerparadoks: Molloy vil da på dette nivået ikke ha et selv å benekte, det vil si ikke opptre som subjekt.

⁵⁵ "By the Molloy country I mean that narrow region [...] in the north [...] five or six square miles [...] I wonder if I was not confusing it with some other place." (*Molloy*, s. 133-135.)

⁵⁶ *Molloy*, s. 7.

ikke. Nåtiden er ullen og heller ikke viktig: men uten nåtid ville det ikke ha vært noen framtid og ingen tid overhodet, og dermed ingen muligheter for å dø eller forfalle. Den navnløse, derimot, lever først og fremst i et nå som er så vagt og utydelig at det nærmer seg et evig nå, et *nunc stans*. Men heller ikke mer enn nærmer seg: selv om nået i langt større grad enn hos Malone er sentralt, finnes det heller ikke for *the unnamable* annet enn som relasjonelt. Det finnes et nå bare fordi det finnes en fortid og en framtid, om ikke annet som muligheter. Nettopp dette aspektet vil nærmest bli snudd på hodet i den senere ”trilogien”.

Men før jeg går over til analysen av *Nohow On*, er det nødvendig å peke på et aspekt ved den første trilogien som også er sentral i den andre — nemlig å mislykkes. Når selvet i *The Unnamable* forsvinner inn i ordene, blir ett med ordene, når den stemmen som gir ordre til Moran selv tar over fortellerrollen, kunne man mene at i det minste ett aspekt ved Schopenhauers idéanskuen er oppfylt, nemlig dens overindividualitet, dens objektivitet. Stemmen er et tilfeldig men nødvendig uttrykk for noe fundamentalt annerledes, noe utenfor *principium individuationis* — overindividuet og objektivt. Det er vanskelig å se hvordan Becketts fortellere kan unngå å lykkes i sin selvmistende fortelling når de ikke kan unngå å skrive stemmen, fortelle det den ikke-subjektive stemmen forteller dem. ”Dazu stehen Becketts eigene Äußerungen und die seiner Erzähler in offenem Widerspruch. Der Autor wie auch seine mit ’ich’ sprechenden ’Helden’ schreiben sich als erwünschtes Prädikat nicht das *Gelingen*, sondern das *Scheitern* zu.”⁵⁷ Dette kan naturligvis være nok et paradoks for sin egen skyld, men det virker som om det stikker dypere enn som så — ikke minst fordi dette mislykkelsesønsket er om mulig enda mer sentralt i den senere trilogiens avslutningsroman: ”Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better. [WH 4 (89)]” Hvorfor er å mislykkes å lykkes? Jeg vil sette det i sammenheng med *worsen*, med forvitringen og forverringen, med oppløsningen i *Worstward Ho* — med selve kjernen i oppgaven. For hva vil det si å lykkes? Å nå et allerede definert mål. Men alt til sin tid og kjernen på sin plass. La oss gå over til kjernekapittelet.

⁵⁷ Pothast 1989, s. 306.

IV Nohow On

I utgangspunktet regner jeg *Nohow On* som tre romaner i forlengelsen av Becketts tidligere romaner, tuftet på *Proust*-schopenhaueriansk estetikk og med i bunngrunn de samme metodene for å strekke seg etter de samme målene. Det betyr at mye av det jeg har sagt om *Molloy* og *Murphy*, for eksempel, vil dukke opp i litt andre forkledninger i de neste kapitlene. Den overordnede hypotesen er at det fra C via ISIS til WH er en reduksjon av *principium individuationis*, på forskjellige måter og ulike nivåer, i et aktiv spill med subjekt-objekt-dikotomien. Subjektet forsøker å se seg selv som subjekt samtidig som det forsøker å oppheve subjekt-objekt-forholdet. Innimellom roter jeg meg bort i ganske petimetær argumentasjon på avsnitt som kanskje ikke engang passer inn i denne overbygningen, og da vil det være godt å ha dette grunnleggende argumentasjonshierarkiet i bakhodet.

Strukturelt sett tar jeg de tre romanene hver for seg, men det vil være en høy grad av overlapping. C vil også diskuteres i ISIS-kapitlet, C og ISIS vil snike seg med i WH-kapitlet, og alle tre vil la seg bli underlagt uvørne analyser i siste kapittel. Det kan bli litt mer kronglete å finne tilbake til ting av den grunn, uten at jeg håper det blir uoverkommelig. Meningen er å kontrastere og trekke linjer etter hvert som de forskjellige argumentene finner innpass; og siden jeg ser NO som en enhet, vil mange trekk ved C ikke bare finnes igjen i ISIS, men også være mer markert og tydelige der. Da vil det kunne hende at jeg bakpeiker til C fra ISIS heller enn frampeiker den andre veien.

For øvrig dukker det opp mer eller mindre bisarre språkblomster med jevne mellomrom. Disse er å anse som bonus, eller det motsatte, og kan gjerne plukkes ut av lesere som bedriver den slags hagestell — luker ut ugress eller samler på muterte roser.

a) *Company*

i) *Stemmen, rom og tid*

Company åpner med at "a voice comes to one in the dark". Dette er en arketypisk Beckett-situasjon: stemmen er den samme som, eller en videreutvikling av, stemmene som opptrer i *Molloy* II, *The Unnamable*, *How it is*; en person i et ubestemt mørke minner om personene in the mud i *How it is*, eller Malone alene i et uklart rom, eller, igjen, *the unnamable* i sitt merkverdige univers.⁵⁸ I *Company* ligger personen "on his back" (2-3) og hører stemmen "tell[...] of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future" (2-4). Han på ryggen "can tell by the pressure on his hind parts" (2-3) at han ligger på nettopp ryggen. Det er en del av den "small part" av det som blir sagt som "can be verified" (2-3). Denne delen er nåtiden. Når stemmen sier at "[y]ou first saw the light on such and such a day" (2-3), så er det en hensvisning til noe i fortiden, noe som allerede skal ha skjedd, og da er det umulig å *verify* for han på ryggen. Noen ganger kombineres de to, det vil si at utsagn om fortiden og nåtiden blandes og presenteres som en sammenheng. Dette tolker han på ryggen som en "device perhaps from the incontrovertibility of the one to win credence for the other" (2-3). Den uimotsigelige nåtiden korroberer stemmens fortellinger om fortiden. I forhold til tidligere stemmer er dette en mer markert dikotomi stemme—person. Fra Moran til *The Unnamable* ble stemmen stadig mer ett med fortellingen og den fortellende, "I'm all these words" sier *the unnamable* og holder fast ved at han er det han forteller, selv om han hele tiden påstår umuligheten av og paradoksalt i sin eksistens.⁵⁹ *How it is* er fremdeles en person som virkeliggjør stemmen: "I say it as I hear it"⁶⁰ — det som høres, den stemmen som sier det siterte, er, i likhet med i *The Unnamable*, ubeskrevet og nærmest tatt for gitt som ukjent eller også ukjennelig. I C blir derimot stemmen selv rykket inn i fortellingen. Personen ligger på ryggen i mørket og funderer over hva denne stemmen er og hvilken sammenheng den står

⁵⁸ En viktig forskjell er at disse tre er førstepersonsfortellinger, mens C bruker andrepersons- og tredjepersons-pronomen. Jeg kommer tilbake til pronomenbruk i NO i siste kapittel og tar der opp også i hvilket forhold de to i teksten står til den skjulte fortelleren.

⁵⁹ *The Unnamable*, s. 386.

⁶⁰ *How It Is*, s. 7 og andre steder.

i til ham: "he cannot but sometimes wonder if it is indeed to and of him the voice is speaking" (5-4); "If he is alone on his back in the dark, why does the voice not say so?" (5 - 4-5). Man vil huske at i Morans forhold til stemmen var det uvesentlig hvorvidt han forstod den riktig eller ikke. I C blir, i likhet med i *The Unnamable*, den fornuftsmessige (intellektuelle) bevegelsen mot en erkjennelse av stemmen sentral — men i sterkere grad; og, i motsetning til *the unnamable*, denne bevegelsen er et forsøk på å finne svar, ikke på å skape paradokser. C foretrekker å velge én side av paradoksene, å satse på én hypotese, heller enn å motsi seg selv.⁶¹ Dette viser seg i utsagn som "Why? Perhaps for no other reason" (5-5) og "That is why the voice does not say" (6-5). Det handler om å forstå stemmen riktig: hvorfor den sier det den sier.

Men i avsnitt sju forandres bildet og det handler mer om å forstå hva stemmen sier mer enn hvorfor. Etter at de seks første avsnittene introduserer "the proposition" (2-4), males nemlig avsnitt sju med helt andre farger. Her er det ikke lenger ubestemt mørke, men "out of Connolly's stores" og personen er ikke lenger ubeskrevet, men "a small boy (...) holding [his] mother by the hand" (7-6). Trass i at "nivå" er en unøyaktig beskrivelse, vil jeg kalle dette for *minnenivået*: etter hvert vil man se hvordan samspillet mellom dette nivået og nivået for blant annet de seks første avsnittene, *stemmenivået*, utgjør essensen av den schopenhauerianske bevegelsen i C. Minnenivået, fordi det virker som om det er på dette nivået stemmen *tells of a past*. Vi har allerede fått vite (3-4) at bruken av andreperson markerer stemmen: hele avsnitt sju er i andre person entall. Nesten hele avsnittet er i presens, men av slutten skjønner vi at handlingen likevel ligger langt tilbake: "For she shook off your little hand and made a cutting retort you have never forgotten" (7-6). Lignende minner opptrer gjennom hele boka — om man sammenligner de to nivåene med henblikk på å gjenkjenne elementer av dem senere, vil man også kunne si noe konkret om det samspillet jeg legger så stor tyngde på over.

⁶¹ I grove trekk følger *The Unnamable* den første og C den andre delen av dette sitatet: "By aporia pure and simple? Or by affirmations and negations invalidated as uttered, or sooner or later?" (*The Unnamable*, s. 291.) Disse to måtene å stille seg til paradokser på, paradoksbejaende eller kvasi-vitenskaplig, vil i IV a) i kalles for henholdsvis andre og første dereferensialismemetode.

Det mest iøynefallende er den relative detaljrikdommen på minnenivået. Tiden er bestemt — ”late afternoon”, ”summer”, ”some hundred paces” — likeså rommet — ”southward along the highway”, ”head inland”, ”some hundred paces”. Rom og tid er langt mer ubestemt og utydelig på stemmenivået: det er ingen stedsnavn, ingen ukedager, ingen årstider eller måneder. De eneste egennavn på stemmenivået i løpet av hele romanen, det vil si det eneste som fungerer som egennavn, er ”H” eller ”Haitch” i 35-22 og ”M” og ”W” i 41-31; mer om disse i IV a) *iv*. . Det er som om en bestemt type definering av rom og tid muliggjør beskrivelsen av andre detaljer: så vel 7 som de påfølgende minnenivåavsnittene 9, 10 og 13 åpner med en innsnevring av typen ”You are an old man plodding along a narrow country road” (10-9). Noe som er naturlig, om man følger Schopenhauer: rom og tid, subjektets struktureringsformer, utgjør *principium individuationis*, individuasjonsprinsippet. Jo tydeligere rom og tid er, og jo mer de brukes i teksten, desto mer vil tingene og hendelsene individualiseres, eller innsnevres. Og selv om avsnitt 36 inneholder Beckett-typiske tallfestinger av stemmenivårommet (”Imagine closer the place where he lies” 36-23), fungerer dette som en annen type innsnevring og en annen type definisjon enn den som er dominerende på minnenivået — den er nemlig ”within reason” (36-23). Jeg vil ha mer å si om denne *reason* i IV a) *ii*, kausalitet og materie.

En vesentlig forskjell mellom de to nivåene er nemlig bruken av *Vernunft*.⁶² I Schopenhauers system er *Vernunft* det som binder sammen inntrykkene, det som trekker slutninger og konkluderer ut fra de direkte oppfattede persepsjonene. Det er denne evnen som utnyttes på stemmenivået, og det er derfor detaljrikdommen er så mye mindre. Om man igjen ser på avsnitt to, legger man merke til at ”[o]nly a small part of what is said can be verified” (2-3). Verifisering har ingen plass i direkte persepsjoner: man ser hva man ser og hører hva man hører uten at det kan være feil eller usant i seg selv. Det er først når man begynner å kombinere inntrykk, verifisere ett inntrykk mot et annet, at løgn og sannhet kommer inn i bildet. Når personen på ryggen hører

⁶² *Verstand* er i følge Schopenhauer en egenskap mennesket deler med dyrene; *Vernunft* er den rent menneskelige, abstrakte tenkemåten. Selve distinksjonen er mindre viktig enn begrepet og tenkemåten; jeg vil i det følgende stort sett bruke *Vernunft*, også når *Verstand* kanskje ville ha vært mer dekkende.

stemmen si at han ligger på ryggen, "he must acknowledge the truth of what is said" (2-3) — men først stemmen kan gjøre faktumet til en sannhet, først relasjoneringen kan føre til feil eller løgn og dermed, som motsetning, til sannhet.

Dermed kommer man også over til minnenivået. "You first saw the light on such and such a day" (2-3) er en parafrasering av minnenivåets "You first saw the light in the room you most likely were conceived in" (9-7) og, med visse forbehold, "You were born on Easter Friday after long labour" (38-24/25). (Forbeholdene går på setningen etter: "Yes I remember"; se V b).) Denne parafraseringen, eller dette utsagnet, sies det, "cannot be verified" (2-3). Men på minnenivået, avsnitt ni, presenteres rommet fødselen foregikk i, uten anstrøk av tvil. Fødselen foregikk der; hvor befruktningen fant sted er bare sannsynlig ikke fordi en fornuftsmessig tvil ødelegger det nakne faktumet, men fordi det ikke er befruktningen som er dette faktumet, men fødselen. På minnenivået er det verken sannhet eller løgn, alt er arelasjonelt i den forstand at alt tas *at face value*. Alt bare er.

Dette ser man også i bruken av spørsmål. Å stille spørsmål er å bruke *Vernunft*, å søke andre sammenhenger eller sammenhenger i det hele tatt. Om det jeg har sagt over stemmer, burde dermed minnenivået være uten spørsmål og stemmenivået være om ikke fullt så i det minste fylt av dem. En enkel telling støtter dette.⁶³ I avsnittene 1-38 (tendensen er lik i de resterende avsnittene, men, av grunner jeg kommer til, ikke like tilforlatelig eller enkel å undersøke) er det i alt 39 spørsmål; i de ni avsnittene jeg regner som minnenivåer, er det ett: "What were her words?" (13-11). Og selv om dette er et spørsmål så godt som noe, er det mindre et relasjonssøkende spørsmål enn et som søker opplevelsen som sådan. Ikke hvorfor hun sa noe, men hva hun sa.⁶⁴ (Det stilles spørsmål og dermed finnes det tydeligvis en sannhet om hva hun sa: selv på minnenivået har altså sannhet/løgn en eller annen funksjon. Men jeg står likevel ved mine ord i forrige avsnitt. Denne sannheten kan være en kunstnerisk og faktaignorerende "sannhet", et retorisk spørsmål til en selvbevisst forteller, eller også at sannhet sniker seg inn hvor enn *principium individuationis* er, det vil si overalt. Uansett vil det være en markant forskjell nivåene imellom hva gjelder spørsmål.

⁶³ Se appendiks A.

⁶⁴ Sammenlign dette med IV c) *iii*, hvor jeg snakker om 'hvordan' og 'hvorfor' i WH.

ii) Kausalitet og materie

Siden rom og tid er klarere på minnenivået, burde man etter Schopenhauer vente at kausaliteten og materien, begge to rom+tid, også er klarere der. Men dette er langt fra innlysende. Riktignok gjør mangelen på tvil gjør at materien er mer *der* i minnenivået: flua han ikke vil vifte vekk (32-19/20) er ikke så gripbar, ikke så klar, som treet han satt i da Mrs Coote spiste vafler (24-14), på samme måte som "a hemispherical chamber of generous diameter" (36-23) ikke er så forestillbar som "the little summerhouse" (40-28). Men samtidig er kausaliteten essensiell på stemmenivået: *Vernunft* er jo dypest sett både kausalbasert og kausalavhengig. De spørsmålene som stilles på stemmenivået tar utgangspunkt i at det finnes en finnelig kausalitet, og at denne kausaliteten kan finnes ved å opphøye nødvendig kausalitet (det vil si: X fører *alltid* til Y) til et logisk redskap: ingenting er uten grunn hvorfor det er. På denne måten synes kausaliteten å være sterkere på stemmenivået.

Forklaringen på denne tilsynelatende diskrepansen fører oss inn i *Company's* bruk av *imagine*, hva som forestilles hvordan og *hvorfor* det forestilles sånn. I likhet med materien er nemlig kausaliteten på stemmenivået like utydelig som rommet og tiden — men det er nettopp derfor han på ryggen må bruke *Vernunft* for å finne ut av den. Avsnitt 36-23/24 er et godt eksempel. Det åpner slik: "Imagine closer the place where he lies. Within reason." Dette er stemmenivået: "he" er han på ryggen i mørket, og "within reason" viser at det forestilte skal skapes gjennom *Vernunft*, gjennom logiske synteser heller enn persepsjonelle helheter. Slik fortsetter det også: "To its form and dimensions a clue given by the voice afar. [...] Suggesting one lying on the floor of a hemispherical chamber of generous diameter [...]. How generous?" Det er hele tiden undersøkende, prøvende, analyserende: når ingenting bare er, må alt relasjoneres for å være noe i det hele tatt. Men da kan det også bli feil: "But further imagination shows him to have imagined ill." En slutning fra 'svak stemme' til 'lang avstand' er ikke tvingende, den svake stemmen kan også være svak trass i kort avstand — og med det slutter argumentasjonen i avsnittet. Det blir ingen løsning, ingen

konklusjon, og om stemmen er langt borte eller helt nær forblir uklart. (I dette avsnittet: i andre avsnitt sies det til dels andre ting, for eksempel 11-9: "The voice comes to him now from one quarter and now from another." Men om man setter avsnittene mot hverandre vil det ofte være motsigelser som skaper den samme uklarheten.) Avsnitt 36 slutter med et nytt spørsmål: "What kind of imagination is so reason-ridden? A kind of its own." Men om stemmenivåets *imagination* er noe for seg selv, må den være det i forhold til minnenivåets. En imaginasjon på minnenivået ville være langt mindre *reason-ridden*, etter min analyse, og den ville også, både ut fra den misbilligende tonen i svaret i avsnitt 36 og ut fra forestillingsevnenes natur, være en bedre imaginasjon. Uten *Vernunft*-tenkning, uten analyser, bare forestilt væren. Men all forestilling og all fornuftstenkning krever et forestillende og fornuftig subjekt. Og siden rom og tid og rom-tid er subjektets struktureringsformer, vil enhver ikke-fornuftig, direkte forestilling, på samme måte som en direkte persepsjon, i seg selv være kausalisert, av subjektet. Forklaringen på den tilsynelatende sterke bruken av kausalitet på stemmenivået er dermed denne: stemmenivået er mindre kausalisert og kausalt enn minnenivået fordi rom og tid er uklarere; bruken av *Vernunft* er riktignok bruk av, og basert på, kausalitet, men det er en begrepsliggjøring av kausaliteten, en instrumentalisering og bevisstgjøring — og som sådan både fattigere og på et lavere nivå. Bruken av kausalitet er sterk, ikke kausaliteten selv. (Man føler seg nesten fristet til å bruke en kumetafor prematurt.) Men det kan ikke bli tilfredsstillende forklart før man har lagt subjekt-objekt-forholdet i *Company* under en enda større lupe.

iii) Subjekt-objekt

Subjekt-objekt-forholdet er nemlig nøkkelen til en forståelse av minnenivået og stemmenivået og analysene som følger av denne dikotomiseringen. Man vil huske Schopenhauers grunntanker: intet subjekt uten objekt og omvendt, det (transcendentale) subjektet er prinsipielt unåelig som annet enn objekt, verden er subjektets *Vorstellung*. Brukt på tekst vil det si at bak ethvert ord, bak enhver mening, står det et kommuniserende og ugripelig subjekt. Direkte ugripelig:

for leseren, mottakeren i kommunikasjonssystemet, vil skriveren, avsenderen, kunne rekonstrueres indirekte ut fra budskapet. Kommunikasjonell teleportering. Teksten selv, subjektet i teksten er nødvendigvis fremmed for seg selv: en selvhenvisning blir som alle selvhenvisninger en objektivering av subjektet og er ikke annet enn en metahenvisning. Og som sådan kommer det ikke nærmere det metahenviste, det vil si subjektet, enn en ikke-metahenvisende tekst; meta-fysikk er ikke mer fysikk eller fysikk i høyere potens, men *etter* fysikken.

Denne innsikten tar *Company*, i motsetning til *The Unnamable*, til seg. *I* i *The Unnamable* er grammatisk og ikke semantisk betinget, ethvert annet pronomen kunne ha fungert like godt, men selv om det hadde kunnet være rent grammatisk (noe som virker en smule overmodig å hevde), så kan det ikke unngå å være metagrammatisk.⁶⁵ Når *the unnamable* sier "I" så sier han *I*, uansett om han sier at han like godt kunne ha sagt noe annet: førstepersonspronomen er selvrefererende uansett. Selv om det hadde vært eksplisitt semantisk tomt, hadde det referert til sin egen grammatikalitet og dermed til en viss grad like fullt betydd 'jeg'. (En annen måte å si det på er at enhver grammatikk forutsetter en underliggende semantikk.) *The Unnamables* teknikk er da, som mange av Becketts helter/stemmer/vesener/personer, å fylle selvreferensialiteten med mening, med omveier og allerede diskrediterte (fordi uttrykkelig meningsløse) objekter, for deretter å la dem forsvinne igjen — *worsen* i *Worstward Hos* terminologi — og bli stående igjen med ren selvreferensialitet. Men man kommer ikke nærmere selvet eller subjektet på denne måten, man kommer bare bakenfor så mange objekter at det best kan beskrives som en intethet. Den nye innsikten i C i forhold til *The Unnamable* er altså den at selv grammatisk selvreferensialisme er selvreferensialisme, og at subjektet og *a fortiori* oppløsningen av subjektet ikke kan finnes på den måten. Om da det er målet; men der støtter jeg meg også på autoriteter: „Es geht also offenbar um die Uneinholbarkeit des sprechenden Ich *in actu* des Sprechens, die empirische Unerreichbarkeit des transzendentalen Subjekts.“⁶⁶

⁶⁵ "But enough of this cursed first person, it is really too red a herring [...] any old pronoun would do, provided one sees through it." (*The Unnamable*, s. 343.)

⁶⁶ Walter Jens: *Kindlers neue Literaturlexikon*, Kindler Verlag, München 1989, b. II, s. 375, artikkel "Samuel Beckett";

Når førstepersonspronomen forsøkes å unngås i C, så er det altså fordi enhver selvreferensialisme nødvendigvis er meta og heller øker enn minsker avstanden til subjektet.⁶⁷ For å tenke schopenhaueriansk: subjektet finner seg selv som subjekt bare når det blir ett med objektet, når det går opp i objektet, men da oppfatter det seg selv ikke som subjekt og forsvinner egentlig som sådan. Dette forklarer minnenivået, på samme måte som det forklarer alle historiene Malone og *the unnamable* forteller seg selv. For det første er det objekt-gjøring, objekt-skaping, for å skape et tilsvarende subjekt; for det andre er det objekt-skaping for å la subjektet gå opp i objektet og dermed forsvinne. Subjektskapingen kan sees i bruken av grammatisk tid på minnenivåavsnittene. De fleste er holdt i presens — de mest fremtredende unntakene er slutten på første minneavsnitt (7-6), avsnitt 9-7/8/9 og 33-20/21/22.⁶⁸ Dette er fordi det ikke er fortiden som er viktig, men nåtiden. Den fortiden minnene skaper eller gjenlever, er ikke viktig som fortid, men som fortid for nåtiden. I tillegg til den prinsipielle ukjenneligheten av et subjekt som sådan, kommer nemlig det temporære aspektet inn: man kan aldri erkjenne seg selv som handlende av den enkle grunn at erkjennelsen alltid finner sted etter handlingen, man er alltid ett skritt etter seg selv som handlende vesen. All erkjennelse og all intellektuell forståelse er *post rem*, etter tingen. (Om det er gangbar latinisering.) Om subjektet er ukjennelig i nået, må det objektivere tidligere subjekter for å ha en slags intellektuell innsikt i seg selv som handlende subjekt. ”Hvem er jeg?” blir på den måten besvart med ”Hvem var jeg?” — om svaret på det første spørsmålet skulle være et helt annet enn svaret på det andre, så kan man ikke vite det før det ikke lenger er det første, men det andre. Når deler av minnenivåavsnittene likevel er i preteritum, kan det forklares med graden av selvskapen. I motsetning til de andre avsnittene handler nemlig avsnitt 9 ikke om subjektets forhistorie, men om faren: ”your father left the house”, ”sandwiches which he relished”, ”he shut the doors behind him”; avsnitt 33 handler for det meste om et pinnsvin. Og begge disse avsnittene er så utstrakt i tid at et

underartikkel ”Company”.

⁶⁷ Husk hvordan ingen bananflueforskere noensinne har vært i nærheten av bananfluehet. Sammenlign ”some successful act of intellection as were he to think to himself referring to himself” (42-33): en vellykket bruk av *Vernunft* vil si å referere til seg selv, men bare som objekt — sitatet fortsetter ”, [s]ince he cannot think he will give up”. He, ikke I.

⁶⁸ Bruk av preteritum i begynnelsen av avsnitt 29 (”The light there was then”) og 39 (”The last time you went out the snow lay on the ground”), og kanskje også det omtalte spørsmålet i avsnitt 13 (”What were her words?”), er heller å anse som begynnende nivåsammenfall. Se IV a) v.

øyeblikksbilde ikke er mulig: 9 varer en hel dag, 33 ”days if not weeks”.⁶⁹ Det vil si, med tanker fra *Proust*, det er for mange forhistoriske subjekter, i tidlig rekkefølge etter hverandre, til at subjektet i nået kan objektivere helheten. Ethvert minneavsnitt i presens er tydeligere og mer konsentrert enn et i preteritum, og det fokuserer mer på *you*. Man ser det i 7-9, hvor fokuset er på moren (”For some reason you could never fathom this question must have angered her exceedingly”) og på den lange tidsperioden som skal ha passert siden den gang (”For she shook off your little hand and made you a cutting retort you have never forgotten”) i de to eneste fortidssetningene, eller i 13-10/11, hvor den eneste med fortid er den gamle tiggerkonen. I kontrast til disse to står 24-14/15 og 16-12: selv om begge inkluderer andre (henholdsvis moren & Mrs Coote og faren & ”[m]any eyes”), så er likevel fokuset på *you*, og de er markert punktuelle øyeblikksbilder. Slike øyeblikksbilder er mer selvskapende enn mer utdragne, preteritumsaffinitære minnebilder; og det av de samme grunnene som gjør minnenivået til selvskapende for han på ryggen, siden nettopp øyeblikkheten er prototypisk for minnenivået. Som subjektet (selvet) lever i et evig øyeblikksnå, mer eller mindre erkjent, vil også de mest selvskapende fortidsbildene være slike øyeblikk. (Når målet for stemmen er å få han på ryggen til å si *that was I*, viser det at å ”have a past and acknowledge it” er en *Vernunft*-handling som vil ødelegge fortiden som øyeblikk og dermed også nåtiden — og dermed ikke hjelpe noe i jakten på det unnslipende subjektet) Man ser dette også på bruken av *Vernunft*: den er mer utpreget i uttrykk som ”stood there wondering” og ”[t]hat rather than do as you did you had perhaps better let good alone” (begge i preteritumsdelen av 33-21) enn i ”[w]hen suddenly you cut through the hedge and vanish hobbling” (27-16).

La meg komme til de to mest problematiske avsnittene, 33 og 9, og se hvordan de forholder seg til en slik analyse. I avsnitt 33-20/21/22 er tidsaspektet tydelig. Det åpner i presens: ”You take pity on a hedgehog out in the cold and put it in an old hatbox”. Men når pinnsvinet er tatt hånd om og har fått både et ordentlig hatteeskehjem og nok med ”worms” å spise, skifter tiden over til preteritum: ”The glow at your good deed is slower than usual to cool and fade. You glowed readily

⁶⁹ Men begge disse avsnittene er problematiske og jeg holder dem nærmere lyset om noen få linjer.

in those days but seldom for long.” Og trass i at det tilbakeskuende perspektivet (“Even in those days”) tidvis byttes med mer øyeblikksbildige utsagn (“Kneeling at your bedside you included it the hedgehog in your detailed prayer”), beholdes preteritum ut avsnittet. Man kunne tenke seg *include* istedenfor *included* eller *stand there wondering* heller enn *stood there wondering*. Grunnen til at preteritum beholdes, er at det direkte inntrykket, den direkte opplevelsen går tapt så fort det begynner å bli snakk om så generelle ting som hvordan det var i *those days*, når det zoomes ut. Selv når sporet forsøkes å bli funnet igjen, med “[b]ut not this day”, kommer minnet aldri tilbake til det øyeblikksinntrykket det sprang ut av og som det begynte med. Perspektivet er for bredt og tiden er for lang. Det samme skjer i avsnitt 7-6 (“For she shook off your little hand and made a cutting retort you have never forgotten”), som slutter på samme måte som avsnitt 33 (“never forgotten what you found then. The mush. The stench.”). Bruken av stemmenivåtenderende *Vernunft* har jeg alt nevnt. Det øyeblikkbildet 33 gir er et flott maleri, med detaljer (“autumn afternoon”) og sterke farger. Så ut fra alt dette er avsnittet et godt minnenivåavsnitt. Det vanskeligste er egentlig den utstrakte tiden — men om man tenker seg ’øyeblikk’ som ett avgrenset tidsrom, og tar til seg argumentene mine i de foregående avsnittene, så blir problemet overkommelig.

Avsnitt 9-7/8/9 må takles litt annerledes, selv om det også her er det at fortellingen fortelles i fortid som er foruroligende. Den eneste setningen med ”you” i dette avsnittet er den første: ”You first saw the light you most likely were conceived in.” (Bortsett fra det rent grammatiske faktum at presens i denne setningen ville ha vært ukorrekt, kan man i det minste notere seg at *likely*, som “[n]ecessarily” noen linjer senere, er *Vernunft*-fundert og at det således står i stil.) Resten handler om faren og hans bestrebelser på å unngå alt maset og all lidelsen en fødsel fører med seg; et forhistorisk subjekt finnes bare som ramme eller bakgrunn for fortellingen. Dermed kan det ikke fungere som subjektskapende for nåtidssubjektet i like stor grad som et erfart subjekt kan det: å *imagine* faren blir å gjenskape et erfart (eller forestilt erfart) objekt som objekt. Å *imagine* seg selv, noe man var eller har vært, blir derimot å gjenskape et subjekt som objekt — og i jakten på og skapen av nåtidssubjektet (transcendentale subjektet) blir det dermed et skritt nærmere og bedre. Nå

kunne man kanskje innvende at et objekt ville passe bedre som objekt, at å fortelle om faren skaper subjektet langt bedre enn å fortelle om tidligere versjoner av nåtidssubjektet. Men det stemmer ikke. Subjektet kan oppfatte seg selv bare som objekt, men dette kan bare skje i etterhånd: det vil si at enhver intellektuell, mediert, ikke-direkte oppfattelse av seg selv (som subjekt-gjort-til-objekt) er i fortiden. Samtidig må fortiden alltid skapes: for et metafysiske blikk finnes bare nåtiden. ("Ferner, wie die Gegenwart trotz ihrer Zeitlosigkeit durch die Zeit bedingt ist, so ist auch umgekehrt die Zeit durch die Gegenwart bedingt: denn wir müssen jede Zeit als Vergangenheit oder Zukunft denken, also immer in Beziehung auf die Gegenwart." (III.49).) På denne måten er faren et like godt objekt som et forhistorisk subjekt. Men det er det transcendentale nåtidssubjektet som skal skapes, det vil si settes i forbindelse med et eller flere objekter. Og selv om fortiden må skapes, kan vi, likt øyet som ikke ser seg selv, heller ikke komme utenom oss selv i fortidsskapingen. Dermed vil faren ikke kunne fungere så godt som skaper av nåtidsselve: om all erfaring er gjort av ett subjekt, det vil her si én kontinuerlig tid-rom-rekke med subjekter, vil også faren sees innenfra denne rekken. Den eneste virkningen faren har og kan ha på nåtidssubjektet er de virkningene han hadde på forhistoriske subjekter. For nåtiden vil det uunngåelig bli sekundært.

iv) Company

Ut fra disse sammenhengene kan vi ta for oss *company* i *Company*. Om man ser bort fra tittelen, forekommer ordet og avledninger av det (*companionable*, *companionability*) i 22 av 59 avsnitt. Selv med en annen tittel ville det ha vært et av kjernebegrepene i romanen. (Til sammenligning: *imagine* opptrer i 10 avsnitt, *voice* i 22, *dark* i 35.) Første forekomst er i 2-4: "And in another dark or the same another devising it all for company." Dette er ikke et minne og ikke noe direkte erfart (*another or the same*), altså er det på stemmenivået. Men det er ikke stemmen, det er en tredje figur — nemlig den som skaper det hele. La oss kalle ham skaperen. Om skaperen skaper alt, vil han også skape seg selv, noe som er en selvrefererende handling; og når det er selvrefererende gjøres, som vi har sett, det refererende subjektet til objekt for seg selv og dermed

noe annet enn det det refereres til som. Men denne skaperens funksjon i teksten er som opphav, som skapende subjekt, og om han skal gripes som sådan, må han forbli ukjent. Følgeriktig er skaperens mørke uspesifisert (det samme eller et annet), siden det faktisk er uspesifiserbart, og følgeriktig kuttet da også avsnittet av straks det vender seg mot ham: "Quick leave him".⁷⁰

En annen ting man ser av denne første forekomsten, er Cs grunnleggende alteritet. Ikke bare må *it* skapes for å skape *company*, men *it all*: alt som skapes, skapes for *company*. På denne måten fristes man til å si at alt som er mulig å skape, og ikke bare alt som er skapt her, skaper selskap når først skapt. Det er med andre ord ikke hva som skapes, men *at* det skapes som fører til selskap. Det betyr likevel ikke at det ikke er forskjeller i selskapelighet: store deler av stemmenivåavsnittene er diskusjoner om hva som er "the better company". (31-18: "The test is company."; 54-41 og flere steder: "What an addition to company that would be!")

Det jeg her har kalt Cs selvreferensialisme og alteritet, passer godt med en schopenhaueriansk subjekt-objekt-tenkning. *Company* krever et objekt for et subjekt og at objektet er noe fundamentalt annet enn subjektet — forstått grunnleggende *er company* det-å-være-subjekt-for-objekt eller -objekt-for-subjekt. Men det betyr også at det er en del av *principium individuationis*, underlagt de menneskelige struktureringsformene. Det man dermed burde vente seg, er at jo mer og jo sterkere under *principium individuationis*, desto mer *company*. Jo mer strukturert, og jo mer alteritet, desto mer å forholde seg til. I flere tilfeller synes da dette også å stemme. I 54-41 avvises *supine* som skaperens liggestilling, siden denne stillingen er "already supplied by the hearer [han på ryggen]". Skaperen legger seg heller *prone*, det "offer better company" å velge en annen "posture"; og det er individuasjonsprinsippet gjør det mulig å skille mellom disse to stillingene i det hele tatt. Det stadig gjenvendende "what an addition to company that would be" henspiller på at enhver økning (addisjon) vil øke struktureringen og dermed komplisertheten: ingenting er så enkelt som en direkte gitt erfaring, og enhver addisjon til en slik vil uvegerlig være en strukturering og dermed en komplisering. Men det er ett tekststed hvor det synes

⁷⁰ Jeg vil ha mye å si om denne skaperen i siste kapittel, blant annet hvordan han trer mer og mer inn i fortellingen — i dette kapitlet er det forholdet mellom han på ryggen og stemmen som er i fokus.

å ikke stemme: stridsemnet er hvordan egennavn påvirker selskapeligheten. Stedet er 35-22: "Let the hearer be named H. Aspirate. Haitch." Med ett har han på ryggen, høreren, fått seg et navn og, i de påfølgende setningene, med ett er den tvilen han har hatt siden begynnelsen, tvilen om stemmen snakker til ham og om ham eller til og om andre, forsvunnet i store sveip. La ham vite sitt navn og la "[t]hat faint uneasiness [and t]hat faint hope" forsvinne.

Etter min tolkning burde H, eller ethvert annet egennavn, ha økt *company*. Uansett hvordan man velger å betegne H — strukturering, definisjon, navngiving, abstrahering, begrep — så vil det neppe være en del av en direkte erfaring. Snarere vil det være resultat av en *Vernunft*-messig ordning av verden. Og da burde det også, i følge det jeg har sagt over, øke *company*. Og like fullt gjør det ikke det: "Is it desirable? Would he gain thereby in companionability? No. Then let him not be named H. Let him be again as he was. The hearer. Unnamable. You."

En enkel forklaring er at dette er feil. Det er feil at "H" ikke øker *company*. En slik åpenbar motsigelse av de faktiske ordene i verket er ikke så idiotisk som man kanskje skulle tro. Først og fremst går min tolkningskabal bedre opp på den måten, men det finnes to andre og bedre argumenterte grunner. Den første er at denne diskusjon om H vil øke *companionability* eller ikke, foregår på stemmenivået og dermed er en *Vernunft*-øvelse. Det er ikke en direkte erfaring, men et forsøk på å finne fram til noe som ligger så nær den direkte sannheten som mulig. At det stilles så mange spørsmål på dette nivået, viser at sannheten ikke er funnet, eller at den bare er i ferd med å finnes, og at det på ingen måte er sikker viten som presenteres. Men om dette avsnittet av den grunn er usikkert, vil også alle andre stemmenivåavsnitt være usikre av samme grunn — og da bygger jeg på uholdbart relativistisk eller subjektivistisk sandgrunn. Så uansett hvor riktig det måtte være, vil jeg være nødt til å lene meg tyngre på det andre argumentet.

Dette tar utgangspunkt i avsnitt 41-31.⁷¹ Avsnittet åpner slik: "Wearied by such stretch of imagination [avsnittet foran er et minnenivåavsnitt] he ceases and all ceases. Till feeling the need for company again he tells himself to call the hearer M at least. For readier reference. Himself some

⁷¹ Både i forbindelse med WH og i forbindelse med ISIS bruker jeg plassering i verket som argument. Dette fungerer også her, siden avsnitt 41 jo er etter 35.

other character. W.” Jeg skal bruke flere deler av dette utdraget senere, men foreløpig er poenget at M introduseres nettopp av den grunn H ble avskjediget: for å øke *company*. (Den direkte årsaken til Hs introduksjon er ikke nevnt og det er dermed ikke mulig å sammenligne H med M den veien.) Er ikke dette om ikke en grell kontrast så i det minste en pastellfarget motsigelse? Hva gjør M til noe annet enn H når det gjelder å øke *company*? Et tentativt svar er at M har en motpart: W. På samme måte som subjektet og objektet er M og W et utfyllende motsetningspar — så vel grafisk som som hører og skaper. Kanskje M trenger sin W for å være til, for å øke *company* på måter H ikke kan fordi den er lik seg selv opp ned, det vil si ikke har noen motsatt motpart? Det vil si: H har ikke den alteriteten som kreves for å øke *company*. Jo forskjelligere, desto mer individuert; jo likere, desto mindre; H er en speilparallel bokstav både loddrett og vannrett, og vil dermed i liten grad øke *company*, spesielt når den er alene. (Dette er et søkt men morsomt argument. Viktigere følger.)

Om man ser hvordan M avskjediges, oppdager man hvordan det samme begrepet brukes som for ti sider siden: ”Is there anything to add to this equisse? His **unnamability**. Even M must go.” (42-33 — min utheving). Det er en vesentlig og overraskende forskjell mellom de to tekststedene: der navnet ’M’ må gå *på grunn av* unevneligheten, er den i figuren Hs tilfelle bare det som er igjen *etter* at (og før) ’H’ er forkastet som navn. Den enkleste oppløsningen av denne knuten er gordisk: begge navnene forkastes fordi unevneligheten er et aksiom, fordi nevnelighet slett ikke øker *companionability* — og både min kontrastering av de to sitatene og min inkludering av navnlighet i *company* er falsk. Å sette navn på ting eller figurer kunne for eksempel være en slags fremmedgjøring, en reduksjon av den uomfavnelige væren (*Sein*) til ren merkelappsjonglering. Men under denne oppgavens velving vil ikke en slik fremmedgjøring unnvikes bare fordi man nekter å bruke merkelapper; det kreves å gå dypere enn som så. Og om man går dypere, i alle fall i noen av sikkert mange ulike dybder, vil man se at denne stadig påterpede unevneligheten delvis er en videreføring fra *The Unnamable* — hvor unevneligheten sprang ut av stemmens forsøk på å fange det transcendentale subjektet *in actu* — og delvis er et resultat av den uopphørlige viderebevegelsen. Et refreng i C er ”devising it all for company”. Om jeg tolker dette riktig, viser

det til at skapelsen er viktigere enn det skapte, noe som også vil bety at så vel H som M og W faktisk øker *company* idet de skapes, som det jo også blir sagt når M fortelles inn i verden, men at de stivner fort og at et stivnet navn ikke er brukelig. (Unevnelighet er bra i denne sammenheng fordi det er potensielt og dermed i slekt med ren materie/kausaltet, som jeg kommer til i analysen av WH.) Det er, som jeg også sier i en annen sammenheng i IV c) *i*, bevegelsen og prosessen som er viktig mer enn målet; eller, for å oppnå målet må man fokusere på bevegelsen, ikke det tilbevegde.

Company skapes av noe annet (objekt for et subjekt) og er, om enn indirekte, selvrefererende (objekt skapt av subjektet). Stilt på denne formelen ser vi tydelig det som er sagt over om imagineringens forrang over det imaginerte: det er det strukturelle, det-å-være-objekt-for-et-subjekt, som gir *company*, ikke det innholdsmessige, det-å-være(-et-bestemt)-objekt. Stilt på denne formelen tydeliggjøres også at det er en knivsegg eller en evig kamp mot entropien: subjektet må skape objekter for at det skal være *company*, for i det hele tatt at det skal være til som subjekt, men latent i slike objekter ligger alltid den selvrefererende kortslutningen, nemlig det å forsøke å betegne den størrelsen som, som jeg allerede har sagt ti ganger, er prinsipielt unevnelig: det transcendentale subjektet. Det blir som å peke på pekingen med pekefingeren eller se øyet med øyet som ser: systemet imploderer i jakt på seg selv.

*

I angst for å virke altfor opptatt av tekststeder som ikke passer inn, og altfor lite fokusert på positive eksegeser, vil jeg før IV a) v ta opp to andre sitater som kan by på problemer. Sett for seg selv er de nemlig på overflaten vanskelig å forene med analysen av hele C.

De to sitatene omhandler *companys* mulige selvrefleksivitet Det første sitatet er fra 54-40 og "[...] the craving for company revives. In which to escape from his own. The need to hear that voice again." Det vil si: en lengten etter stemmens selskap for å unnsnippe seg selv og det selskapet det gir. Det vanskelige her er at noen, det være seg skaperen eller han på ryggen, kan være i sitt eget selskap.⁷² Er ikke stemmen det objektet som må være til for å skape *company*? Er ikke den det

⁷² I utgangspunktet er det skaperen det er snakk om her — men som jeg vil vise, virker sammensmeltingen også på

nødvendig korrelerende objektet til subjektet, slik det stilles opp innenfor romanuniverset? Jo, på ett plan — men det er flere tunger å holde rett her. Delvis er stemmen skapt som objekt (*figment*, se IV b) *iii*) for å gi tilsvarende til et subjekt. Delvis er stemmen det som avlaster han på ryggen fra å bruke førstepersonspronomen i minnene. Å si 'jeg' er å gjøre seg selv til objekt, men det er nettopp sin egen subjektværen han på ryggen, i likhet med skaperen, søker å fange. (At stemmens mål er å få han på ryggen til å si *I* og ha en fortid (38-24: "How far more likely to achieve its object. To let the hearer have a past and acknowledge it.") kan forklares med at den vil gjøre seg selv overflødig. Om verden (objektene) er min (subjektets) forestilling, og målet er å fange det rene subjektet, subjektet som subjekt, vil enhver slik personifisering av det forestilte (som stemme, med alle de parallellargumenterte implikasjoner om et annet subjekt det fører med seg) implisitt ønske sin egen overflødighet.)⁷³ Men delvis viser det også til en slags internalisert objektivisering av subjektet. Poenget er skaperens utvikling: etter at det helt i begynnelsen er usikkert hvilket mørke han er i, imagineres det å være det samme "as his creature" i avsnitt 37-24; i 44-34 ("Then let him move. Within reason. On all fours.") blir det bestemt at han skal bevege seg; i 49-35 og det påfølgende avsnittet blir det langsomt klart hvordan han krabber. I begynnelsen av romanen, for eksempel 2-4 og 28-16, var det hele tiden "[q]uick leave him" når "[l]ast person. I" ble brakt på bane. Denne *I* var skaperen og ble unngått fordi det var det usigelige subjektet som skulle fanges. Etter hvert som han imagineres, blir han trukket mer med i romanuniverset og inn under *principium individuationis*-koordinatene. Han *forbedres* fra å være ukjent til å bli stadig mer kjent. Og om *company* er tidromlighet, vil enhver slik tidromfesting føre til at det festede kan være sitt eget *company*. Med andre ord, når subjektet i form av "[t]he crawling creator" (51-38) trer sterkere og sterke inn i fortellingen, så er det i form av objekt, ikke som det transcendentale subjektet som var utgangspunktet for jakten.

dette nivået. Distinksjonen han på ryggen/skaperen blir ikke like opprettholdbar.

⁷³ Han på ryggen (i denne sammenheng subjektet) sitt ønske om det samme vises i 14-11: "And yet at each slow ebb hope slowly dawns that it [stemmen] is dying."

Det andre sitatet er fra 34-22: "Need for company not continuous. Moments when his own [company] unrelieved a relief. Intrusion of voice as such." Det første å si om dette er *need*. I 54-40 er det en *craving* etter *company*, her er det en *need*. Man kunne bruke dette til å trekke fram *Wille* i forhold til verden som subjektets forestillinger, og kanskje også Schopenhauers svartsyn: *Wille* er blind kraft som trekker en mot *company*, mot strukturering, oversikt, mot *principium individuationis*, og å unnslippe denne kraften, dette overaltværende maset, er en enorm lettelse. En slik lettelse vil da være forholdsvis paradigmatisk for kunstopplevelser — men bare forholdsvis, eller tilsynelatende, idet den viktigste delen mangler, eller det til og med er kunstopplevelser snudd på hodet. På den ene side reduserer man struktureringens makt. Men på den annen side går man ikke opp i objektene, men fjerner seg fra dem — og man mister ikke selvet, men trekker seg tilbake til det. Husk hva Schopenhauer sa om verden: selv om den er *Vorstellung* og i en viss forstand skapt av det erfarende subjektet, er den ikke en hildring. Det er ingenting som er så sant som de direkte opplevelsene, dette bordet er sannere enn den platonske ideen bord og enhver erkjennelse som svever uten kontakt med den empiriske virkeligheten er ingen erkjennelse, men et luftslott. Følgelig må også kunstopplevelsen gjennom tingene i verden, ikke ved å vende seg vekk. Når det er *moments when his own unrelieved a relief*, er det altså snakk om en kvasi-lettelse, en ikke-kunstnerisk og forbigående nirvanatilstand. Selskap med seg selv for å slippe selskap, det er som å holde seg for ørene for ikke å høre øresus. Og dette selskapet gir ikke engang visshet eller innsikt, slik kunsten skal gjøre: "Finally what meant by his own unrelieved? What possible relief?" (34-22). (At *need for company* ikke er kontinuerlig, betyr i denne sammenheng enten at *principium individuationis*' overaltværen er uerkjent, eller også at subjektet i små øyeblikk unnslipper *Wille*.)

Skaperen prøver å ha sitt eget selskap og på den måten omgå objektene i sin selvoppløsen, å la subjektet være begge sider av den dikotomioppløsende ligningen. Problemet er selvfølgelig at subjektet er ukjennelig annet enn som objekt, og at den kunstlige subjektoppløsningen er umulig: subjektet i C ønsker å finne seg selv, det vil her si fremdeles være subjekt når subjektet har overskredet alle subjekt-objekt-dikotomier, overgått *principium individuationis* og gått opp i en

høyere med objektet — men dermed også blitt tilintetgjort (tilaltgjort). På denne måten er C dødsdømt fra begynnelsen av, og på denne måten er slutten allerede i begynnelsen. På denne måten er utviklingen viktigere. På denne måten kommer vi, endelig, over til sammensmeltingen

v) *Etikk/estetikk: Lidelse i tomheten/ensomheten*

I begynnelsen av C byr det ikke på større problemer å skille mellom stemmenivåavsnitt og minnenivåavsnitt. Avsnitt med spørsmål er markant uklarere med hensyn til rom og tid, og når tidrommet er klart, er det gjerne også et øyeblikksbilde uten noen særlig bruk av resonnementer. Men etter hvert blir dette skillet stadig mer problematisk. Når man kan avgjøre hvilket nivå teksten beveger seg på, er det gjerne to eller flere nivåbytter innenfor ett enkelt avsnitt — men ofte er det ikke mulig med noen større grad av sikkerhet å fastslå nivået. Hvorvidt man skal kalle det en sammensmelting eller en gjensidig utvanning er kanskje en smakssak, men når nivåene var så markante og så skarpt adskilt i begynnelsen, gir det mer mening å snakke om det første. De er som plastelinaklumper man gjør sammen heller enn saft man rører ut i vannet, hver beholder til siste slutt sine særtrekk, og nettopp denne uoppløseligheten viser seg til slutt å være det som hele tiden har gjort Cs prosjekt til en umulighet.

I IV a) i stoppet jeg ved avsnitt 38-24/25 i diskusjonen av de to nivåene — og selv om avsnitt 39 ikke er vesensforskjellig fra de foregående, vil det også her kunne tjene som en inngang til nivådiskusjon. Det åpner slik: "The last time you went out snow lay on the ground. You now on your back in the dark stand that morning on the sill[.]" De påfølgende setningene er tydelig på minnenivå, et ikke gjennomtenkt øyeblikksbilde (øyeblikk som lenger enn et øyeblikk). Men åpningen er infisert av stemmenivået. "The last time" er det motsatte av et øyeblikk, det er en sammenligning av dette ene øyeblikket med all tid som har rent i havet siden den gang. Og "you now on your back in the dark" er et stemmenivårefreng som ikke har noe på minnenivået å gjøre. Fortsettelsen av avsnittet følger samme nivåvingling: grunnlaget er et minne om spaserturer i snø, men det er ikke ett øyeblikk og det er hele tiden utstrakt tid eller gjentatte tidspunkter som

sammenlignes med hverandre: "than you always were", "as always hitherto they do", "You used never to halt", "from to time". Dessuten er det meta, selvrefererende: "You lie in the dark and see yourself as described". Det er som om stemmenivåets *Vernunft* trenger inn på minnenivået og strukturerer det på måter som ikke er kompatible med eller ikke har noen plass i direkte erfaringer. Hvordan det trenger inn og blandes kan sees i avsnitt 46-78 og 47-78/79. 46 er om han på ryggen, mer stemme enn minne. Det spørres også: "Height from the ground" slutter avsnittet. 47 åpner med svaret: "Arm's length." Stemmenivået jobber seg fram mot en karakterisering, en selvimaginasjon og —skapen. Men så glir det vekk fra han på ryggen og over i noe som mest av alt er et minne — det er ikke et du, men det minner om minnenivåavsnitt 9-7/8/9 etter at det har dreid over fra åpningens "You are" til å handle om farens fødselsaversjoner: "Force? Low. A mother's stooping over cradle from behind. She moves aside to let the father look." Fra å stille spørsmål og resonnere seg fram til den beskrevne verdens beskaffenhet, går den over til en rent beskrivende modus, hvor intensjoner og upåtvilte scener dominerer. Dette er den motsatte bevegelsen, at minnet trenger inn i *Vernunft*-bruken.

Rom og tid gjør seg også stadig mer gjeldende, og klarere, på stemmenivået, samtidig som minnene blir mindre direkte erfart. Avsnitt 40-28/31 er et vakkert minne om en gutt som venter på kjæresten sin, men det blandes inn tall og tallfesting ("You assume a certain heart rate and reckon how many thumps a day."), henvisninger til nåtidsmørket ("Even still in the timeless dark you find figures a comfort") og spørsmål ("Can it be she is with child without your having asked for as much as her hand?"). Avsnitt 53-39/40 åpner generelt ("A strand."), fortsetter med å motsi seg selv ("Soon none left to die. No.") og slutter med en typisk stemmenivåytring ("Were your eyes to open dark would lighten.") — og likevel er det i utgangspunktet et minne ("You stand with your back to the wash").

I avsnitt 44-33/34 begynner skaperen å krabbe ("The let him move. Within reason. On all fours."), i 54-40/41 går diskusjonen om hvordan han skal ligge mest selskapelig etter å ha falt fra krabbingen ("Leaving him with no other choice than the prone. But how prone?"). I nest siste

avsnitt, 58-44/46, blandes så alt sammen: uklarheter, spesifisertheter, bestemt og ubestemt tidrom, det ubestemmelige og "windowless" mørket han nå sitter i (sitter som "the old lutist [=Belacqua] cause of Dante's first quarter-smile") og minnene om "the little winding back roads and interjacent pastures". 58 er både minnenivå og stemmenivå, om hverandre eller til og med samtidig, stemmen og skaperen og han på ryggen er ført sammen til en stor plastelinaklump, og den skarpe demarkasjonen fra begynnelsen er gått opp i en høyere enhet — eller har den brutt sammen?

Spørsmålet er da hvordan det munner ut. Siste avsnitt, avsnitt 59-46, består av ett ord: *Alone*. Du er som du alltid var, alltid har vært. Alene. Hvilket nivå er man alene på, hva vil det si å være alene? Eller har demarkasjonen brutt så fullstendig sammen at det ikke lenger gir noe mening å kalle det for det ene eller andre nivået? For meg viser *alone* hvordan C feiler. For det første er det en ensomhet man umulig kan føle som en del av noe, eller enda sterkere som en del av altet. Om subjektet skal gå opp i objektet, vil alle objekter forenes med det, og man vil kunne peke på hva som helst og si seg enig med de gamle vismennene: *tat twam asi*. (Fotnotet av Lüdger Lutkehaus i Haffmans-utgaven av Schopenhauers samlede verker som "Das bist du".) For det andre er en slik ensomhet i denne forbindelse ekstremt strukturert, man kunne si gjennomforstått. De direkte erfaringene, eller minnene, er alle bunnløse i den forstand at de alltid kan analyseres videre. For en strukturerende *Vernunft* slutter de aldri å gi nye struktureringsmuligheter. Men om man skal forstå alt, sette alt i en større eller bare intern sammenheng, må man kvitte seg med dette ukjente. Man må få objektet under kontroll så det kan gi selskap. Om man får objektet under kontroll, innser man hvordan alt springer ut av subjektet. Verden er min forestilling, tolket i retning av en vulgärschopenhaueriansk solipsisme: jeg er verdens opphav og siste mål. Det er denne bevegelsen C viser. På den ene siden minnene, på den andre siden stemmen og det fornuftsmessige forsøket på å få dem strukturert. Subjektet vil fange seg selv, øyet vil se seg som seende. Derfor feiler C: den eneste måten subjektet kan finne seg selv på, som subjekt, er ved å miste seg selv og gå opp i objektet, miste struktureringsformene og komme bakenfor *Erscheinung*.

På denne måten slutter *Company* med minnenes sammenbrudd og med en gjennomstrukturert verden som ikke lenger gir plass til det parallelle objektet som skal skape eller vise til det ukjennelige subjektet. De direkte erfaringene har blitt *improved*, det vil si satt i system, til det ikke lenger er noe å systematisere.⁷⁴ Subjektet har søkt seg selv ved å objektivere alt, men på den måten finner det ikke seg selv. Det er fremdeles alene, avskåret fra ikke-aleneheten i sammensmeltingen i og med sin tidromlighet: "imagining you are not alone while knowing full well that nothing has occurred to make this possible" (58-45). Selv om øyet ser verden, ser det ikke seg selv som en del av den verden, ikke på den måten. Et øye som ser seg selv, ser ikke seg selv. Når romanen slutter med *alone*, er det fordi det ikke er noen vei videre.

⁷⁴ Nærmest en antitese av *worsen* i WH; se IV c) *ii* og andre steder.

b) Ill Seen Ill Said

i) Tid og rom.

På samme måte som C består *ISIS* av to tekstnivåer. På det ene nivået får vi høre om en gammel dame og hennes eskapader, og på det andre er fortelleren eller teksten, eller hvilket begrep man nå velger å bruke, selvrefleksiv. ”The structuring strategy of *ISIS* is the embedding of two ‘stories’, that of an old woman who resides in an isolated cabin amidst sepulchral stones, and that of the artist creating the old woman’s story, or more exactly, in this case, recording her movements and her surroundings.”⁷⁵ Men de to nivåene skiller seg ikke fra hverandre på samme måte som de to nivåene i *Company*, og de er heller ikke like enkle å skjelne som stemmenivået og minnenivået. Og i langt flere tilfeller enn med C er jeg usikker på om en slik dikotomisering faktisk vil forklare verket best. Nagem trekker grensen på denne måten: ”The first text [the old woman’s story] is closed, cyclical, and atemporal; the second is open, linear, and temporal.”⁷⁶ Men hun kommer ikke med eksempler og gir ingen klare sitater. Enten fordi hun ikke mener å trenge det, av en eller annen grunn, eller fordi hun ikke har noe sterkt materiale å underbygge det med. (Eller fordi hun som meg har begrenset plass og må redegjøre for lesemåten før det kan leses.) La meg analysere enkelte tekstbrokker og derigjennom forsøksvis vise to ting: at en slik nivåsondring i *ISIS* er mindre treffende enn i C, men like fullt ikke meningsløs, og at Nagem’s sitataversjon sannsynligvis har noe med nettopp denne uklarheten eller dette atrefferiet å gjøre.

Innledningen er et eksempel like godt som noe. Den er slik: ”From where she lies she sees Venus rise. On.” Bytt *she* med *you*, og dette kunne nesten like gjerne ha vært et minne i C. Det er ikke-selvrefleksivt, en fortelling som ikke trekkes i tvil, en konkretisering og et øyeblikksbilde. (Selv om det refererer til en bevegelse, Venus som går oppover himmelen, så er det en bevegelse innenfor rammen av det fortalte: det er en kanadagås som flyr ved siden av flyvinduet, ikke en måke som faller forbi køyet på vei ned i havet. Påstedsdativ, ikke frastedsakkusativ.) Dessuten er det

⁷⁵ Monique Nagem: “Know Happiness: Irony in *Ill Seen Ill Said*”, i: Davis, Robin J. & Lance St. Jean Butler: *Make sense who may. Essays on Samuel Beckett’s Later Works*, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey, 1989, s 79.

⁷⁶ Nagem 1989, s. 79

forholdsvis konkret, selv om "From where she lies" neppe ville ha kunnet *innlede* et minnenivåavsnitt, bare være en del av et. Og tilsvarende har det lite eller ingenting med stemmenivå å gjøre. Det er verken selvrefleksivt eller selvtvilende, og den lille usikkerheten i forbindelse med hennes fysiske plassering har mer med uspesifiserthet enn med ugripbarhet å gjøre; hennes nøyaktige plassering sies ikke fordi den er uvesentlig i øyeblikket, ikke fordi den ikke er uutsigelig. Når vi kommer over til andre setning i sitatet, derimot, har vi med typisk stemmenivå å gjøre. "On." Dette er en metakommentar til fortellingen, noe man ikke minst ser av at neste setning begynner som den første bare for å legge til ekstra informasjon på slutten: "From where she lies she sees Venus rise followed by the sun." Det er som om han på ryggen i mørket skulle ha mast på seg selv for at fortellingen skal løpe videre, à la for eksempel "Imagine closer the place where he lies" (C 36-23). Men her ser vi allerede den første store forskjellen mellom C og ISIS hva gjelder nivådikotomien: mens stemmenivået og minnenivået i C fra begynnelsen av er skarpt adskilt i forskjellige avsnitt, for etter hvert å vannes ut i hverandres utsagn, er ISIS-nivåene helt fra starten av blandet i det samme avsnittet. Og det gjør det straks mye vanskeligere å avgjøre hva som er hvilket nivå og på hvilken måte de henger sammen og fungerer i forhold til hverandre. Men selv om avsnittene ikke holder seg på ett nivå (det er et gjennomgående trekk ved hele romanen, uten at jeg skal belegge det her) er det tydeligvis ikke umulig å sondre: jeg gjør det jo selv, både i C og nå også, etter å ha tatt utgangspunkt i Nagem, i ISIS. Så dette er mer en vanskelighet enn en prinsipiialitet.

Men det er da også andre grunner enn de rent avsnitt-grafiske til at en slik dikotomisk nivåsondring er mer treffende i C enn i ISIS. Også de to nivåene *i seg selv* er lettere gjenkjennbare i C, uavhengig av avsnittene. For å se dette, er det lettest å ta to avsnitt som behandler det samme temaet i de to romanene, men gjør det på forskjellig måte. Jeg tenker på de to klokkebeskrivelsene. I begge romanene er det nemlig et avsnitt som handler om hvordan viserne på en klokke går rundt, hvordan de oppfattes å gå rundt — og det skal ikke lange fantasier til for å se hvordan disse beskrivelsene kan brukes for å analysere synet på rom og tid. Hva er en klokke annet enn

romliggjort tid? Når jeg har undersøkt disse to beskrivelsene kommer jeg tilbake til Nagem og hennes kategoriseringer, kanskje spesielt hennes dikotomi temporal/ateporeal på de to nivåene i ISIS.

I C er det aktuelle avsnittet nummer 56-42/44, det vil si helt mot slutten av boka. Det åpner slik: "Numb with the woes of your kind you raise none the less your head from off your hands and open your eyes. You turn on without moving from your place the light above you." Sammensmeltingen er nesten helt gjennomført. Som på stemmenivået er bevegelsen minimal eller ikke-eksisterende, figuren (*you*) befinner seg i en rigid og merkverdig aksentuert posisjon og mørket er overalt; som på minnenivået er det holdt gjennomgående i presens, det er bruk av andrepersonspronomen og teksten er refererende heller enn analyserende. Det inntrykket man får, er av han på ryggen i mørket som sømløst glir over i et gjennomført minne uten av den grunn å miste sine stemmenivåattributter. Ikke minst fordi figuren på slutten går tilbake til "woes of [his] kind": som om han sklir tilbake til mørket og stemmenivået, sklir tilbake inn i *Vernunft* og alle dens modaliseringer og funderinger: avsnitt 57-44 er et rent stemmenivå. Dette kan sees på som nok et tegn på at bevegelsen er i retning av et forsøksvis *Vernunft*-kjent subjekt, at stemmenivået ved å forsøke å ta opp i seg og gå opp i minnenivået, gjør det på sine egne, *Vernunftige* premisser, og dermed selvannihilerer. Subjektet prøver å fange subjektet som subjekt ved å gjøre det til objekt. Som allerede sagt. Men det er klokkebeskrivelsene som skal danse i spotlyset nå.

Klokka i C er en standard analog klokke. Den har en sekundviser og åpenbart også en timeviser og muligens en minuttviser: dette må deduseres idet "you" bare følger sekundviseren med øynene, uten å bry seg om å "read [...] the hour of the night". Men heller ikke denne minste viseren er poenget — det er skyggen av den som er fengslende. Etter timer med observasjon har "you" formet seg en teori rundt to "constant[s]". Den ene er at skyggen er på den ene siden av viseren mellom 60 og 30 sekunder, og på den andre siden mellom 30 og 60 sekunder. Den andre er at skyggen vokser fra null til maks på femten sekunder, for så å gå fra maks til null de neste femten sekundene. Men etter å ha kommet fram til disse to konstantene, er "you" "unable to continue", selv

om "[m]ore might have been observed on the subject of this [...] and other variables and constants". (Hvorfor han er *unable* sies ikke: en forklaring er at *Vernunft* umulig kan opprettholde en egen verden adskilt fra persepsjoner og sanseerfaringer, at denne *unability* er den samme som disintegrerer hele Cs fortelling. (En fullstendig *improved* og systematisert verden skapes av *Vernunft*; minnene i C er å sammenligne med ikke-*Vernunft*-behandlede sanseintrykk.))

I IS er det avsnitt 44-76/77. Her er det ikke lenger tvil om antallet visere: "One hand only." På den annen side er tidsavstanden mellom de "[s]ixty black dots" blitt usikker — i andre linje uttrykkes det usikkerhet om skiven er delt inn i minutter eller sekunder, og noen linjer lengre ned viser det seg at den ene viseren uansett ikke beveger seg like regelmessig som en vanlig viser. "Leaps from dot to dot with so lightning a leap that but for its new position it had not stirred. Whole nights may pass as may but a fraction of a second or any intermediate lapse of time soever before it flings itself from one degree to the next." Og i motsetning til Cs viser, går viseren i ISIS ikke rundt og rundt. "[W]hen discovered" peker den øst, det vil si mot 3-timens posisjon, og har "thus covered [...] the first quarter of its latest hour. Unless it be it latest minute." Trass i at det står *latest*, og ikke *last*, virker det som om viseren er inne på sin siste runde. Foregående sitat fortsetter nemlig slik ut avsnittet: "Then doubt certain — then despair certain nights of its ever attaining the last. Ever regaining north." Her virker det som om nord er siste stopp, som om det å *regain north* er å komme til veis ende og være ferdig med alt.

Men man kan for så vidt også lese det annerledes. Man kan lese det som om det ikke er klokka som ikke går rundt, men den som fortviler (*despair*) som ikke oppfatter klokkas rundgang. Tid er en av subjektets struktureringsformer, og om tiden vakler, er det subjektet som har problemer med balansen, ikke tiden selv. En klokke er ikke tiden selv, men en objektivisering og romliggjøring av det tidlige. Dermed vil man kunne si at klokka faktisk går rundt, men at subjektet ikke får det med seg: at tvilen blir sikker og at det enkelte netter fortviles, er da ikke er uttrykk for annet enn subjektets manglende virkelighetsnærhet. Da vil virkeligheten være virkelig selv uten subjektet.

Men det, som vi nå vet, stemmer jo ikke. Subjektet skaper virkeligheten, eller er nødvendig for at den i det hele tatt skal kunne være til. Følgelig vil jeg ikke lese klokka i ISIS som et tegn på hvordan tiden oppfattes, men hvordan den skapes — og ikke bare som ett eksempel på hvordan tiden skapes i ett avsnitt, men som et eksempel på hvordan tiden (og derigjennom rom og tidrom/kausaltet/materie) skapes gjennom hele romanen.

Rommet, og bevegelsen i rommet, skjelver "as though outlined by a trembling hand" (3-51) og er vanskelig å få tak på. Viseren på ISIS-klokka beveger seg ikke — eller riktigere, den beveger seg, som jeg nettopp siterte, "with so lightning a leap that but for its new position it had not stirred." Viseren som konkret, fysisk objekt, som energi og dermed uforsvinnelig og konstant (energi forsvinner ikke men går over i nye former, som fysiske objekter ikke kan bare forsvinne, og følgelig heller ikke dra fra A til C uten å passere B) blir oppløst i separate enkeltinntrykk som hver for seg umulig kan skape et inntrykk av rommet som sådan, hadde det ikke vært for subjektets måte å strukturere dem på i nettopp rom. Men det er akkurat denne subjektets struktureringsform som svaier og dermed blir viserens lynende ikke-bevegelse, viserens stillstand, paradoksalt nok et uttrykk for en skjelven. Skjelver subjektet som strukturerende subjekt, blir de strukturerte objektene frosne (*frozen*), hoppende eller skjelvne, selv om de samtidig skulle virke klare gjennom tiden og tydelige gjennom rommet. Se for eksempel en *buttonhook* i 13-57. Den beskrives nokså nitid: "Of tarnished silver pisciform [...] oval handle is wrought to a semblance of scales [...] lifetime of hooking has lessened its curvature." Og likevel "it trembles faintly without cease." Trass i at den blir beskrevet inngående, er det fremdeles en rest av ubeskrivelig tidrom igjen — som subjektet som ikke lar seg fange eller, om man skal ta vitenskapen til hjelp, umuligheten av å bestemme elektronets fart og posisjon i samme øyeblikk. Når det like etter er snakk om *pliers*, sies det at de "hangs useless from the nail. Trembling imperceptibly without cease." Her er det ikke engang mulig å *oppfatte* bevingen, altså må den komme fra den oppfattende selv. (Som man ser i 26-64: "How motionless it [the grass] droops. Till under the relentless eye it shivers.") Og når det like etter igjen zoomes inn på spikeren, forventer man *Vernunft*-messig sett at den skal bli usikker som

objekt, skal skimre som subjektet tydeligvis gjør det. Dengang ei: "Close-up then. In which in defiance of reason the nail prevails." Det hadde vært *reasonable* om spikeren ikke sta vedvarte, men det er fremdeles litt tidlig i romanen for den type redusering og avstrukturering av verden. Det er ikke før den gamle damen og med henne alle objektene begynner å gå ut og inn av romanuniverset at subjektets skjelven får noen særlig effekt.

Andre eksempler på den samme skjelven er *the face* i 58-84/85 ("imperceptible tremor") og, med linjer trukket, en *black greatcoat* i 45-77/78 ("[s]ame infinitesimal quaver as the buttonhook and passim"). Disse tingene, i skinnmotsetning til viseren, beveger seg nesten umerkelig i en konstant vibrering, som om det er en del av deres vesen å ha utstrekning og en del av utstrekningens vesen å være usikker på sine egne grenser. Men det er ikke deres vesen, det er subjektets; og dermed vil viserens hopp likevel være uttrykk for det samme som en *buttonhooks* bevring.⁷⁷

Tiden er inkonsistent. Viserens surr viser dette. Om viseren måler tid, har tiden blitt hakkete og egentlig selvmotsigende, idet enhver konsistent måling forutsetter en jevn skala. Om den ikke måler tid, har den utspilt sin rolle og er egentlig bare et tomt skall: alt som er igjen av den romliggjorte tiden, er rommet. Man vet ikke hva en meter er før man har vært i Paris og sjekket standardmeteren. Man har ikke noe grunnlag for sine oppskrittete meter uten å ha skrittet opp en standardmeter. Man kan ikke måle noe som helst uten å ha vært i Paris... Spøk til side, tiden i ISIS er uklar på lignende måter som rommet er det. Dikotomien over, hakkete selvmotsigelse i forhold til et rolleutspilt tomt skall, er dermed villedende: på den ene siden er faktisk tiden, som rommet, hakkete. Det er mye bruk av plutselighetstidsadverb som *finally* (for eksempel 30-68: "Finally the steep roof") og spesielt *suddenly* (for eksempel 50-81: "But see she suddenly no longer there"); som viseren hopper til en ny posisjon, hopper den gamle damen plutselig ut og inn av tilværelsen. Men

⁷⁷ Davies s. 203 (Davies, Paul: *The ideal real. Beckett's fiction and imagination*, Associated university presses, London 1994.) forklarer dette med at *minnet* av tingene gjør dem uklare. Men i C er det jo minnene som er de klareste; en analyse av NO som helhet må enten sonde mellom to forskjellige måter å minnes på eller forklare uklarheten annerledes enn Davies. Jeg velger den siste måten. (En annen tolkning jeg heller ikke følger, i nesten samme verdensnære lei, er hvordan den gamle damens *frozen*-øyeblikk og *stop-and-go* er typisk for Parkinson-pasienter. "In its [parkinsonisms] extreme form, untreated, it results in an immobile 'frozen' state where the patient remains fixed in a catatonic, typically crouching posture. Even mild cases sometimes experience 'freezing' when walking or shifting posture." (Richard L. Gregory (red): *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford UP, Oxford & New York 1987, s 588.))

på den annen side, og trass i det, er ikke viseren overflødig. Den er naturligvis overflødig på et visst nivå, den kunne ha vært utelatt fra teksten uten at romanen hadde lidd noen stor overlast, men den er ikke overflødig innenfor tekstuniverset som tidframviser. Denne dikotomien er nemlig falsk på den andre siden av likningen: det er verken den jevne skalaen eller det tomme skallet som er det grunnleggende, men *målingen*. Uten å trekke i tvil mitt aksiom om at enhver måling forutsetter en jevn skala, som man for så vidt også kunne ha gjort, så er det det synet at viseren måler tid som er feil. Den *viser* tid. Den beveger seg, små deler forandrer posisjon seg i mellom, men disse bevegelse har ingen overføringsverdi til andre objekter innenfor ISIS-universet. Når viseren hopper til neste *dot*, er det et hopp som er lukket i seg selv, upåvirket og uforklarlig av andre objekter, i et eget, lukket rom — på samme måte er det en del av klokkas, eller viserens, eget, lille tidsunivers. Hoppet viser klokkas tid, men det kan ikke legges på tiden til andre objekter: vise, ikke måle.

Det samme kan man se i avsnitt 20-61. Den gamle damen går hjem, ”suddenly still and as suddenly on her way again”, i en langsom *stop-and-go* som truer med å få henne hjem først i ”the black night”, da vi som lesere blir beroliget på denne måten: ”But time slows all this while. Suit its speed to hers.” Tiden er her ikke lenger en måleenhet, eller konvensjonelt målbar, den har ikke noe som helst med måling å gjøre. Enhver bevegelse, så også den gamle damens hjemtur, tar tid; men denne tiden, denne tidsperioden, er ikke brukbar utenfor hjemturen. Hvor umulig det enn er å tenke seg at hun går hjem uten å tenke seg det i eller gjennom tid, like umulig er det å legge denne avgrensede perioden ved siden av andre perioder innenfor romanuniverset, for ikke å snakke om utenfor: spørsmålet *hvor lang tid?* er impotent. Igjen, tiden vises uten å kunne måles.

Dermed vender jeg tilbake til Nagem og hennes inndeling av teksten i to nivåer. Jeg er enig med Nagem i at fortellingen om den gamle damen er atemporal, som jeg har skissert det her: ikke at den er uten tid, men at det er en tid som ikke lenger gjelder utenfor et avgrenset univers. Men jeg er ikke helt med på at det andre tekstnivået, det som er fra og med fortellerstemmen, er temporalt — og om Nagem med ’atemporal’ mener ikke bare selvlukket i en egen tid, men også uten tid i det

hele tatt, da er jeg redd jeg ikke kan skrive under på noe som helst lenger.⁷⁸ (Om man skulle innvende at ingenting kan noensinne være helt atemporal, vil svaret bare være å legge til en uoppnåelig atemporalitet i enden av skalaen: det er grader av atemporalitet i en tekst, som det er grader av romlighet. En slik innvending er sann, men lite konstruktiv i denne sammenheng.)

Se for eksempel igjen avsnitt 20-61, hvor det heter om den gamle damen at "[s]he emerges at the fringe of pastures and sets forward across them. Slowly with fluttering step as if wanting mass. Suddenly still and as suddenly on her way again. At this rate it will be black night before she reaches home." Dette er ikke atemporal. Med neste setning, den allerede siterte "[b]ut time suits its speed to her", kommer vi inn på atemporalitet i den mer begrensede betydningen, og kanskje også i en mer fundamental betydning, men i dette utdraget er det mer kausalitet og materie (tid **og** rom) som problematiseres. Som i første avsnitt, hvor hun er "unable till long after to move on", eller 7-53, hvor der er "a time when within her walls she did not appear". Felles for disse tre sitatene, og det kan legges til flere, er at den gamle damens verden presenteres med en egen logikk og en egen tid — ikke uten tid, ikke tidløs atemporalitet, men i likhet med det vaklende rommet en vaklende tid og dermed en vaklende kausalitet/materie. Subjektet er fremdeles sterkt til stede som strukturerende instans, bildene i ISIS males ut med sterk pensel, men det er en ustabil tilstedeværelse som ikke makter å holde alt under kontroll, og tiden (rommet, materien) blir deretter.

Andre eksempler. I avsnitt 3-51 er det snakk om "innumerable white scabs"; om disse *scabs* sies det: "whence suddenly come no knowing nor whither as suddenly gone".⁷⁹ De synes å være uårsaket innenfor dette universet. Så lenge det er *no knowing* om hvorfra de kom og hvor de går, og så lenge det skjer plutselig, uten noen form for overgang, så er det ikke mulig å plassere dem innenfor en kausalrekke. Med ett er de der, med ett er de borte, på samme måte som den gamle damen er plutselig *still* og like plutselig *on her way again*. Denne plutseligheten og avkausaliseringen finnes gjennom hele ISIS. I avsnitt 20-61, som jeg har vært innom to ganger

⁷⁸ Jeg vet ikke helt hva Nagem mener: hun er min brekkstang mer enn min vindmølle, og all krass kritikk jeg kommer med mot henne her, må tas med en teskje salt.

⁷⁹ *Scabs* betyr i følge ordbøkene 'skabb' uten at det gir veldig god mening her. Kanskje det er snakk om sauer. Men hva dette ene ordet betyr er uvesentlig for mitt argument.

allerede, faller natten på plutselig idet den gamle damen kommer hjem: "They [the moon and her shadow?] come at last to the door holding a great key. At the same instant night." Den gamle damen selv forsvinner inn og ut av eksistensen på samme måte som sauene. Avsnitt 8-54: "And how in her faint comings and goings she suddenly stops dead." Avsnitt 11-56: "Then as suddenly there again." "The suddenness of all!" som det bemerkes i avsnitt 14-58. Andre ganger stopper hun plutselig i eksistensen, midt i en bevegelse. (For eksempel 31-69: "She waits. For it to cool perhaps. But no. Merely frozen again just as about to begin.") Hun, som resten av figurene, følger kausale lover ikke som en nødvendighet, men tilsynelatende etter eget forgodtbefinnende, om de bare hadde hatt et *eget* å finne godt. Og likeledes med de plutselige uforandrende forandringene: "On her way without starting. Gone without going. Back without returning." (14-58). Forandringene kommer og går, den gamle damen skifter plutselig fremtreden, modus, ham, uten at noe har forandret seg slik at hun skulle ha vært i stand til det. Som om det ikke lenger har noe å si at enhver forandring krever at noe forandrer seg.

Det andre nivået er i følge Nagem er "open, linear and temporal", men dette er det verre å finne eksempler på og for. Jeg antar at selvrefleksjonen og —bevisstheten er typisk for dette nivået, slik at sitater som "How explain it?" (55-83), "Enough. Away." (48-79), "Above all not understand." (40-74), vil være representative for dette nivået; slike utsagn ligger nesten så langt fra beskrivelsene av den gamle damen som mulig. Men hvordan er de temporale? Hvordan kommer temporaliteten inn her på måter den ikke gjør det i forbindelse med den gamle damen? (*Gammel* er vel en temporalitet — men i hvilken forstand?) Andre temporalitetshevdede sitater kan være "winter evening" i kombinasjon (blant annet 18-60, 30-67, 43-76) eller alene (blant annet 9-55 og 17-59). Det kreves tid for å tidfeste. Men for det første "[i]t will always be evening" (20-61): tid krever forandring. Og for det andre er beskrivelsen av tid allerede en beskrivelse av den gamle damens verden, allerede langt på vei over i hennes tekstnivå. Men kan man ikke ut fra dette si at det ene nivået, nemlig fortellernivået, er temporalt og må være det, siden det er det som gir den gamle damen og hennes nivå en plassering i tid for deretter å detemporalisere det, blant annet ved å la det

være konstant vinter og ved å la henne hoppe inn og ut av eksistensen? Problemet da er selvfølgelig at det blir en sirkelslutning: i og med at det er så vanskelig å skille mellom de to nivåene, bruker man som skillekriterium det man mener skal skille, man tar for gitt at det ene nivåets temporalitet er det som skiller det fra det andre nivåets atemporalitet, noe som viser seg å stemme, siden alt atemporalsk jo per definisjon tilhører det ene nivået, det atemporale.

Jeg har brukt så vidt mye tid på Nagem for å tydeliggjøre et viktig og vanskelig poeng. Det er ikke det at hun tar veldig feil med sin dikotomisering av nivåene i ISIS, tvert imot begynte jeg jo selv dette kapitlet med å slå fast at det faktisk er en slik todeling. Men jeg vil heller ikke støtte meg for mye på Nagem når jeg nå rusler gjennom hovedfagsoppgaven. Hun har rett, men hun tar feil: det er sant det hun sier, men det er ikke det viktigste — og det er, på noen essensielle måter, for generelt til å forklare nok. Temporalitet er nøkkelbegrepet. Det må undersøkes med sterkere briller.

ii) Subjekt-objekt

Men for å undersøke hva temporalitet kan bety, hva denne distinksjonen temporal— atemporal går ut på, er det enklest å ta med seg subjekt-objekt-forholdet i forklaringen. Og i min lesning er det overordnede prinsippet i *Nohow On* en slik subjekt-objekt-bevegelse. Så jeg vil først ta for meg den generelle bevegelsen i ISIS, med utgangspunkt i en fremdeles schopenhaueriansk forståelse av subjekt & objekt, for deretter å undersøke hvilket forhold denne bevegelsen og temporalitetsdistinksjonen står i, i ISIS alene og i forhold til C.

Det er en annen strategi i ISIS enn i C. Målet er fremdeles det samme, nemlig en bevisst selvoppløsning, en tematisert og selvrefleksiv oppgåen i kunst, men metoden har blitt forandret etter at det viste seg at Cs tilnærming ikke fungerte. Der fortelleren i C fra begynnelsen av var adskilt fra fortellingen, for så utover i teksten fortelles inn i den, der er den skapende fortelleren fra begynnelsen av en del av ISIS-universet, nemlig som øye. Et øye som ikke trenger lys (1-50: "For an eye having no need of light to see."), på samme måte som stemmenivået i C og hele universet i WH er fylt av *dim light*. Men selv om fortelleren er en del av det fortalte, er han nesten aldri

selvfokuserende, som stemmenivået i C hele tiden er, og så å si hele hans innsats rettes mot å drive fortellingen om den gamle damen fremover heller enn å fortelle seg selv som forteller. Spørsmål stilles nesten bare om hvordan hun eller omgivelsene er eller skal bli fortalt (3-52: "Are they always the same? Do they see her?"; 5: "Does she envy it?" "Was there once a time she did?") — når det kommer inn en (potensiell) selvreferensialitet, meta, snakker fortelleren til seg selv uten å gjøre seg til tema. Det typiske da er "careful" (2-50, 3-51, 13-57, 15-58, 27-65...), "gently gently" (4-52, 15-58, 28-66...) og, med motsatt kraft, "on" (1-49, 2-50, 15-58...). Disse avsnittene, disse delene, nærmer seg mest *Company*s stemmenivå; dermed vil disse avsnittene også være den største trusselen mot min tese om at ISIS har kommet seg videre og bruker en annen strategi enn C.

15-58, 27-65 og 28-66 er de eneste rene metaavsnittene. Alle tre avsnittene går ut av fortellingen om den gamle damen og hennes omgivelser, og gir kommentarer til hele fortellingens fremdrift og vellykkethet. Alle tre er nokså skeptiske. "Already all confusion," åpner avsnitt 15 med. Den gamle er ikke det hun var ment å være, men er blitt noe mer: "If only she could be pure figment. Unalloyed." Hun er så å si blitt oppblandet med virkeligheten og er ikke lenger bare "[i]n the madhouse of the skull." Og om hun hadde holdt seg i *the skull*, "[w]here no more precautions to be taken," ville alt ha vært greiere å forholde seg til. Faktisk ville det ha vært et slags *nunc stans*, et ikke bare tidløst, men utenfortidlig "rom": "How simple all then. If only all could be pure figment. Neither be nor been nor by any shift to be." Etter denne utblåsningen, eller dette ropet av et håp, vender teksten seg nok en gang mot seg selv og blir meta, med alle de tre mest typiske uttrykkene, før avsnittet slutter og med det metaperspektivet for denne gang: "Gently gently. On. Careful." Avsnitt 16 tar opp fortellingstråden ved å snakke om "two small lights".

Det er flere forskjeller mellom avsnitt 15-58 og stemmenivået i *Company*. For det første er det et ønskeavsnitt, et konjunktivavsnitt om hvordan det burde ha vært. Det finnes ikke i C. For det andre, i forlengelsen av dette, er det et faktisk ønske, i motsetning til i C hvor enhver selvbevissthet helt fram til slutten er en usikker, famlende, tentativ selvbevissthet. For det tredje er det ikke snakk om *hvem* som ønsker, ikke noe forsøk på å beskrive eller tegne opp den ønskende. Dette er som sagt

en viktig skillelinje mellom C og ISIS, og det er dermed også nok til å gjøre avsnitt 15 av ISIS vesensforskjellig fra hele C. Så langt går ISIS i retning selvbevissthet, men ikke lenger.

Metaperspektivet, selvreferansen, i avsnitt 15 trenger altså ikke å overbelaste mitt analyseseil og rive det i filler. Når man sammenligner det med 27 og 28, derimot, ser det ut til å blåse opp. 27 åpner med brask slik: "Not possible any longer except as figment. Not endurable. Nothing for it but to close the eye for good and see her." Dette står i påfallende sterk kontrast til avsnitt 15 sine ord om at den gamle damen ikke er et *figment*, selv om det er et sterkt ønske om at hun skulle være det. Hvordan kan det nå plutselig ha seg at det er *umulig*, uansett av hvilken grunn eller årsak, å *unngå* å være det som for få sider siden var etterlengtet og uoppnåelig?

Den eneste måten jeg kan forklare dette på, bortsett fra å kaste opp hendene og gå hjem, er å gjøre det ut fra nettopp subjekt-objekt-dikotomien og den generelle utviklingen og bevegelsene i romanen. Og selv det er kanskje ikke en glimrende forklaring. Men om den fungerer, gir den muligens også en nøkkel til hele romanen som sådan.

Første premiss er at det er en utvikling i romanene: ikke bare den prosessen som i WH heter *worsen*, en prosess som får et eget kapittel i IV c) *ii*, men også en utvikling i forhold til hvordan denne forverringsprosessen forsøkes gjennomført og hvilken innstilling teksten lar det skinne gjennom at en bakenforliggende forteller har til den. Altså vil antakeligvis 27-28 stå et trinn over 15 på en tenkt utviklingsstige. Andre premiss trekker inn det endelige målets uønskelighet: om målet er en oppløsning av subjektet, og en nihilering av all villen, så vil det være umulig å ønske seg å ikke ønske. Det vil si, å ville å ikke ville gjør det umulig å ikke ville siden man jo faktisk vil ikkevillingen. Tredje premiss går på hvilken funksjon *figment* har i teksten.

Et *figment* er en "thing which has no existence other than in the imagination".⁸⁰ I det allerede intenst siterte 15-58 virker det som om et slikt *figment* er veien å gå til et utenfortidlig *nunc stans*: "If only all could be pure figment. Neither be nor been nor by any shift to be." Det vil si, verken nåtid, fortid eller fremtid. Allerede i dette utsagnet møter man strengt tatt en selvmotsigelse,

⁸⁰ Eller også et "invented statement, story, doctrine, etc.", begge i følge OED. *Figment* i C nevnes i IV a) *iv*.

men — *be figment* og likevel verken være eller ha vært eller komme til å være. Det må være en annen betydning av *be*, en annen værensmåte for *figment*. Og denne værensmåten er kunstens væremåte. I avsnitt 15 er altså ønsket å gjøre damen til ren kunst for på den måten å gjøre subjektet til rent subjekt og dermed la dem gå opp i hverandre. Men et slikt ønske er som sagt selvødeleggende, og den eneste måten fortelleren kan komme videre på, er ved å snakke om noe helt annet. I dette tilfellet to *skylights*.

I 27-65 er damen ikke lenger *endurable* på andre måter enn som *figment*. Men ikke som subjekt oppløsende kunst-*figment*. Om man ser på avsnittet, vil man legge merke til at det er en markert konkretisme i beskrivelsen av hvordan hun og hennes verden nå må være: "In the shack. Over the stones. In the pastures. The haze. At the tomb." For å oppløse subjektet må objektet også oppløses — her betyr det at fortellingen må bli forverret, *worsened*. En så konkret detaljisme er motsatt retning av hva man skulle forvente. Ut fra resten av avsnittet synes ønsket å være å gå videre til neste *figment*, finne på eller skape nye fantasifostre: "On to the next. Next figment. [...] What forbids?" Men det er nettopp den funksjonen kunst *ikke* skal ha, om den skal være ekte kunst. På dette nivået (det vil si i den beckettianske beskrivelsen av subjektets kunstopplevelse) handler det ikke om å konkretisere eller tydeliggjøre, men om å redusere forskjellen mellom subjektet og objektet. Å hoppe fra *figment* til *figment* og å beskrive dem så nøye som mulig vil bare føre til mer fremmedgjøring, idet enhver beskrivelse er en beskrivelse fra avstand. (Dette ser man i minnenivåavsnittene i *Company*.) At hun ikke er utholdelig eller mulig på andre måter enn som *figment* vil i denne sammenhengen si at hun ikke kan avkonkretiseres, at hun ikke fungerer som subjekt oppløsende kunst. Dette er samme type tenkning som det direkte, selvbevisste forsøket på å fange subjektet i C: "Devising figments to temper his nothingness" (C 42-33).) Avsnittet slutter da også med "[c]areful", en selvoppfordring om å trå varsomt med sånne tanker, de fører tilbake til verdens uutholdelige *principium individuationis*.

I 28-66 blir retningen en annen. Rett nevnes månen og sola og Venus, men bare som punkt å redusere fra: "Nothing left but black sky. White earth. Or inversely. No more sky or earth." Og når

alt er redusert slik, vil det ikke være behov for å bykse til neste *figment*: "Void. Nothing else. [...] Not another word. Home at last."⁸¹ Utviklingen fra 15 er at det ikke lenger er *figmentet* som skal føre til *nunc stans*, men reduseringen og avskaffelsen av det. (Bruke kunsten som stige og verken kontemplere dens stigeitet eller snu seg vekk fra den uten å ha klatret opp.) Det er en foregripning av temaet og et slags frampeik til den intenderte slutten. Forklaringen på 27 og den markerte konkretiseringen kommer også i 28. "Dread of black. Of white. Of void." Naturligvis føler subjektet angst for å redusere objektet til ingenting om det samtidig betyr at det selv blir til intet. (ISIS 60-85: "Absence supreme good and yet.") På den måten er enhver fortelling, enhver objektgjøring for det subjektgjorte, en kamp mot intetheten. En intethet som trass i alts annihilerings likevel er det ultimate målet.

Man kunne også lese alt snakket om *the eye* som metasnakk. "And what if the eye could not?" (60-86) vil for eksempel kunne være et selvrefererende spørsmål av samme type som "But how prone?" om skaperen i C 54-41, spørsmål om det objektgjorte fortellingssubjektet, fortellingens presumptive opphav som alene kan forandre (51-81: "Alone the eye has changed. Can cause to change.") og som følges av en skriver (49-80: "The eye has changed. And its drivelling scribe.")). Denne skriveren er enten en forfatterhenspilling eller henspilling på at det fortalte er skrevet, er en tekst — i begge tilfeller vil den kunne analyseres godt og langt, men siden jeg ikke følger den tråden, men en ved siden av, vil jeg ikke nøste det nøstet. Jeg vil vektlegge øyets forbindelse med damen og hennes øyne mer enn øyets fortellingsskapende metakarakter.

Dette spørsmålet i 60-86 er nemlig tydelig mindre på utsiden av fortellingen enn de tre metaavsnittene jeg behandlet over. Saken er at dette metaøyet glir over i den gamle damens øyne. For eksempel i 36-72, som åpner med at hun "reemerges on her back", en lite oppsiktsvekkende handling i hennes tilfelle, før hun "offers her face alone" — "Alone!" som det bemerkes som et hepp til C — før hun til slutt er bare "[o]ne staring eye". Metaøyet, fortellerøyet, "[t]he other plumbs its dark". (Dette er før vendepunktet i 46-78, men denne reduksjonen er likevel en slags

⁸¹ I analysen av WH vil man se at heller ikke *void* kan være ingenting, ikke som sagt.

modell av hele verkets reduksjon, en minigjengivelse av den egentlige forvitringen.) Øye mot øye, helt like, så like at det blir vanskelig eller umulig å skille mellom dem. Det andre øyet *opens* og blir *dazed* "in its turn", det er ikke lenger noen åpenbar forskjell, og individuasjonsprinsippet settes ut av spill. I 59-85 tas denne reduseringen ett skritt videre: øyets iris forsvinner, "for the sclerotic not to say the white to appear reduced by half", og til slutt er det bare "two black blanks" igjen. I utgangspunktet er dette en beskrivelse av damens øyne i siste stadium av forvitringen, men når tomheten blir så altomfattende, om den kan være det, går det over til også å bli en beskrivelse av det fortellende øyet.

Og slik kommer ISIS et stykke på vei mot det bakenforliggende subjektet og dets tomhet. Det lykkes ikke i å fange det, som vi skal se, men det lykkes i å nærme seg det i langt større grad enn C fordi det nedtoner det selvreferensielle metaaspektet til fortelleren. *The eye* er det eneste som kan forandre ting, som alt sitert, det er som subjektet som seg bevisst sin verdensskapen (49-80: "That under the changed eye it too may change") — men det er ikke like verdensbeherskende som den minneskapende stemmen i C (46-78: "The eye will close in vain"). Men samtidig introduseres det, andre forekomst, som en del av fortellingen: "To the imaginary stranger the dwelling appears deserted. [...] The eye glued to one or the other window has nothing but black drapes for its pains." (6-53) — før neste forekomst i 9-55 på en subtil måte gjør øyet til den skapende fortelleren og samtidig en styrt marionett i det fortalte: "Again she stops dead. Now the moment or never. But something forbids. [...] The face must wait. Just time before the eye cast down. Where nothing to be seen in the grazing rays but snow." Mens fortelleren i C, etter hvert forsøksvis i rollen som *the crawling creator*, er et forsøk på å ha full kontroll på skapelsen og reduksjonen til intetheten, er fortelleren/øyet i ISIS til tider nokså maktesløs. Bare det gjør ISIS til et bedre forsøk.

En liten bemerkning til før jeg går over til neste kapittel. Det kan være at de tre metasignaliserende frasene (*gently*, *careful*, *on*) har vesensforskjellige funksjoner og ikke bare engang først og fremst viser til selvrefleksjon. Slutten på 28 er nemlig "[c]areful", mens slutten på 29 er "[g]ently gently". En intuitiv første oversettelse av begge to vil være 'forsiktig', men det er to

forskjellige forsiktiger: 'careful' er 'med varsomhet', den type forsiktighet man må utvise når man prøver å fange en truende slange; 'gently' er 'med mildhet', den type forsiktighet man må utvise når man prøver å lirke ut naboens katt fra et hull i steinmuren. Jeg skal ikke forfølge denne tankegangen videre, men i disse to avsnittene, og kanskje også 15, virker det som om 'careful' indikerer at fortelleren beveger seg på kanten av rammene som er satt, mens 'gently' signaliserer at retningen er riktig, det må bare jenkes litt. Det er derfor 29 begynner mye mer kontrollert og avdempet enn 16 og 28.

iii) Etikk/estetikk: Glede av tomheten

Med foregående kapittel i bakhodet kan vi komme til temporaliteteten og samle flere smårøde tråder jeg har latt bli hengende i halvløse lufta underveis. Sammenligner man tiden i avslutningen av C og ISIS, ser man at den på visse sentrale punkter tilsvarer klokkebeskrivelsen i samme roman.

Avslutningen av C er jevn. Tiden er harmonisk. Nåtiden og fortiden henger sammen og danner en helhet, på samme måte som C-klokka "hours later" (56-42) endelig avgir sin hemmelighet hva gjelder skygge og andre konstanter: "Thus you now on your back in the dark once sat huddled", "for long years your father's shade in his old tramping rags and then for long years alone", "From time to time with unexpected grace you lie", "the shift grows easier in time". Fortiden er uavbrutt til stede i nåtiden, som et bakteppe, det som gir den flytende og flyktige nåtiden en konstans. Denne konstansen vedvarer helt til slutten, men da blir den også overveldende: "And you as you always were. Alone." Om du er som du alltid har vært er det heller ikke noe annet du kan bli. Samtidig med at minnenivået (den klare og rene fortiden) forsvinner helt, forsvinner også det subjektskapende objektet (se IV a) iv) — og sammen gjør de det umulig å fortsette teksten i samme retning.

Avslutningen av ISIS er hakkete. Spesielt tenker jeg da på hvilket begrep som brukes for å beskrive tiden idet romanen toner ut — nemlig "moment". (Den samme hakkingen sees i 22-63:

”Everywhere every instant whiteness is gaining.”) Ordet brukes tre ganger i siste halvdel av siste avsnitt: ”First last moment”, ”Moment by glutton moment”, ”One moment more”. Det tegnes her opp et bilde av en tid som beveger seg på samme måte som viseren i ISIS-klokka: øyeblikk for øyeblikk, punkt for punkt, i en ikke jevn men stotrende bevegelse framover.⁸² En tid som består av øyeblikk kan heller ikke måles i vanlig forstand. Tiden kan *vises*, og oppfattes ofte (alltid?), i øyeblikk, men en så ullen kategori kan ikke *måle* noe som helst. Det blir en tidsopplevelse som er uoppløselig knyttet til selve og hele opplevelsen. Akkurat som ISIS-klokka er lukket i sitt eget tidsunivers.

Nærmere begynnelsen av avsnitt 61-86 står det noe som er som stukket i strid med en slik analyse. ”No but slowly dispelled a little very little like the lasts wisps of day when the curtain closes. Of itself by slow millimetres or drawn by a phantom hand.” Dette er det diametralt motsatte av en ujevn bevegelse, her er alt rettet inn mot å beskrive den rolige, kontinuerlige, uavbrutte tiden — og det stemmer overhode ikke med min analyse av klokkebeskrivelsen. Men som de to nivåene, damenivået og fortellernivået, ikke nødvendigvis representeres av avsnittene, siden begge ofte er i samme avsnitt, på samme måte betyr ikke at dette sitatet står i 61 at det står i samme forhold til tid som resten av avsnittet. Det kan komme en forandring midt i. Og det gjør det da også — den ene setningen som linker ”No but slowly...” med ”First last moment” er denne: ”Then in that perfect dark foreknell darling sound pip for end begun.” Først halvveis inn i 61 begynner slutten. Først da slår det synet på tid helt igjennom som ISIS-klokka representerer.

Om slutten på de to romanene kan leses i lys av klokkebeskrivelsene, er begynnelsene av en helt annen karakter: om klokkebeskrivelsene skal gi vektige impulser her, må de gjøre det på andre måter. Jeg vil se på åpningen av ISIS og bruken av tid der.

Der hvor slutten består av *moments*, består begynnelsen av den gamle damen som ”when the skies are clear [...] sees Venus rise followed by the sun. Then she rails at the source of all life.”

⁸² Dette ’øyeblikket’ må ikke kobles for nært opp mot ’øyeblikksbilder’ som betegnelse på minnenivåavsnittene i C. Førstnevnte nærmer seg ikke-tidlighet, en tidlig pendant til det euklid-romlige punktet; sistnevnte har, og må ha, en viss utstrekning i tid, men kan kalles ’øyeblikk’ ut fra deres avsluttethet og i-seg-selv-lukkethet.

Dette er ikke øyeblikk, dette er prosesser, hendelser som er relatert til hverandre i tid, tid som strøm og ikke utbrudd. Kanadagåsen hopper ikke ut og inn av den rammen flyvinduet danner. Verdt å merke seg er også hvordan kausalitet (Venus synes å forårsake sola som kommer etter), materie (neste linje: "At the other window") og rom (første linje: "From where she lies") alle er nokså spesifiserte og tydeliggjorte. Tiden, som de andre struktureringsformene, er mer fremtredende og ikke minst mer sammenhengende her i begynnelsen av ISIS enn i slutten. Og, minst like viktig: dette er damenivået.

Nå kommer vi nemlig endelig, i begge betydninger, tilbake til Nagem. Når Nagem kaller damenivået for atemporal, gjør hun det på grunnlag av tidens fluktueringer, som tydeliggjort i klokkas haking, men også rommets, som tydeliggjort i tingenes umerkelige bevring.⁸³ Atemporalitet er først og fremst, som jeg sa over IV b) i, tidens ikkemålbare barevisen. Men i avsnitt 2 er det ikke tiden som gjør det hele ikkemålbart, men rommet: "The cabin. [...] At the inexistent centre of a formless place. [...] To cross it in a straight line takes her from five to ten minutes." Det er ikke meningsløst å kalle dette atemporal, i det minste ikke sett sammen med hvordan den gamle damen ellers beskrives, men det gir mening på en indirekte og sekundær måte. Det riktige ordet her burde være aromlig, om det kan være et ord, og først deretter, siden tiden trenger rom for å kunne måles, vil det være atemporal. Det er igjen som med klokka: tiden *vises* uten å kunne måles. 'Fem minutter' sett isolert gir mening, men i et slikt "inexistent centre of a formless place", i et rom uten konsistent romlighet, vil heller ikke tiden gi noen mening utover seg selv. Det er dermed ikke feil å kalle den gamle damen og hennes nivå for atemporal, men det er ikke den beste beskrivelsen. Det er heller ikke feil å kalle fortellernivået for temporalt. Men det er et

⁸³ ISIS-klokka burde i utgangspunktet være damenivå, det vil si fiksjonsnivå, den fremtrer som et omfortalt objekt på linje med for eksempel *the buttonhook*. Men den representerer også på en eller annen måte fortellernivå: "Unless" viser *Vernunft*-usikkerhet. "Close-up" viser den seendes selvbevissthet. Viserens "lightning leap" viser en usikkert strukturert verden som hadde fungert dårlig som minneavsnitt i begynnelsen av C, men som nok passer bedre innenfor ISIS' damenivå. C-klokka, derimot, er ganske entydig fundert på stemmenivået, med *Vernunft*-kategoriseringer av viserens skygge og en selvbevisst forteller ("unable to continue"). Islettene av minneaktigheter virker påtvungne, som når sola skinner inn i slutten: det er snakk om "eastern window", om *your* og lampas parallelle skygger, om "other objects" — alt mer relasjonelt enn opplevd. Slik er det lettere å se grunntonen i Cs avsnitt enn ISIS', og slik er nivåsondringen mer problematisk i denne enn den. I det minste denne nivåsondringen.

trekk ved forholdet mellom de to nivåene at temporaliteten svaier. Tiden kommer av subjektet, men kan bare erfares som hos objektet.

En annen ting som ikke fungerer så godt sammen med Nagems dikotomisering er utviklingen. For i likhet med C er det i ISIS en utvikling, er *worsening*-prosess (se IV c) *ii*). Å ta utgangspunkt i den er likevel vanskelig: delvis fordi nivåskillelinjen ikke alltid springer en i øynene, delvis fordi utviklingen på langt nær er så jevn eller konstant som i C. Et eksempel på det siste er de to mest spesifiserte tilfellene av tid: det allerede nevnte ”five to ten minutes” i avsnitt 2, og et sitat helt fra slutten, ”a few seconds” i 59. Det overraskende her er ikke at tiden spesifiseres i 2, men at den fremdeles er såpass spesifisert helt mot slutten. Dette kan forklares på flere måter, se for eksempel analysen av WHs tidsbegrepforekomstmylder i IV c) *iii*, men det viktige her er at det tilsynelatende ikke er en stor utvikling eller forandring hva gjelder tidsbegreper fra nest første avsnitt til det tredje siste. Jeg vil likevel hevde at det er et vesenstrekk ved ISIS, så vel som ved de to andre romanene, at det er en slik utvikling, noe jeg også prøver å underbygge her — men ved å ta utgangspunkt i mindre problematiske aspekter og bygge ut de klareste argumentene først.

At det er en slik utvikling står altså i motsetning til Nagems dikotomisering. Om det er to klare nivåer, vil enhver sammenblanding av dem tåkelegge bildet. Man kan si at det kreves to klare ting (nivåer) for å blande noe sammen, men da bør tommelfingerregelen være å ta utgangspunkt i så rene og ublandete ting som mulig, det vil si i begynnelsen: når damen i begynnelsen er nokså temporal, som vi har sett 5-10 minutter, er det nettopp dette Nagem ikke gjør. Og om det er to uklare nivåer, vil dikotomidistinksjonen (for eksempel temporalitet/atemporalitet) avgjøre hva som tilhører hvilket nivå, heller enn at hvert nivå studeres under denne distinksjonen. Valget av slike distinksjoner vil på denne måten lett bli arbitrært.

Så om Nagem ikke tar feil med sin todeling, så treffer hun heller ikke senteret i eller essensen av ISIS. For meg vil heller det viktigste i romanen best forklares omtrent på følgende måte. C slutter med at minnene bryter sammen og verden gjennomstruktureres slik at objektet ikke lenger kan følge subjektet. Når *Company* slutter med *alone* er det som sagt fordi det ikke er noen

vei videre, men også omvendt, at det ikke er noen vei videre fordi det slutter med *alone*. I ISIS har bevegelsen vært annerledes, slik at det dermed også slutter på en annen måte enn i *Company*. I C skaper fortiden (minnenivået) nåtiden (stemmenivået), mens det samtidig forsøkes å fange nåtidens oppgåen i fortiden, å fange subjektet idet det bokstavelig talt oppslukes av kunsten. I ISIS, derimot, destabiliseres tiden og rommet slik at grensene mellom subjektet og objektet, og subjektet/objektet selv, blir vinglete. Rommet har vi allerede sett vingle i objektenes bevring, i IV b) *i*. Når det gjelder tiden kan man se på hvordan det er fremtiden man (fortelleren) vet mest om: "Time will tell them [the eyes] washen blue [21]", "Sweet foretaste of joy at journey's end [57]". Typisk for fortiden er derimot ubestemtheten ("far past [2]") og usikkerheten ("remains of the brunette she once was. Perhaps once was [21]."). Der C begynner med klare bilder ved siden av en forsøkt selvrefleksjon for så å sammenblande dem, der begynner ISIS med uklare bilder med knapt noe selvrefleksjon i det hele tatt. Det uklare objektet betinger og betinges av det uklare subjektet, og sammen skal de reduseres til de ikke lenger er mulig å adskille.

I siste avsnitt forsvinner også alt. Den gamle damen er redusert vekk (*worsened*), og fortelleren føler den *joy at journey's end* han lengtet sånn etter. Men på samme måte som i C er det ikke nirvana, men fremdeles *principium individuationis*. Fortelleren lengtet etter slutten og den glede han ville oppnå, men nå som slutten er kommet og alt skal gå opp i intet, kan han ikke lenger glede seg, siden det er en subjekt-objekt-relasjon som ødelegger nettopp den tomheten han ønsket seg fra begynnelsen av. Det er riktignok en utvikling fra C i den forstand at reduksjonen går lenger: *void* kaller fortelleren det som er igjen i slutten av ISIS. *Alone* er tross alt en tanke mer hva gjelder strukturert. Men utviklingen går ikke langt nok, subjektet/fortelleren har ikke kommet seg unna tankestrukturenes gravitasjonsfelt, og når han ikke nøyer seg med at alt er tomt, men ber om "[g]race to breathe that void [61-86]", så faller han igjen under *principium individuationis*. Så lenge han vil *know happiness*, vil han fremdeles noe — og selv om det er fullt mulig å oppnå smålykkelige stunder også i rom og tid, er det ikke den totale bortreduseringen som hele tiden er det ultimate målet. Vil han *know happiness*, får han *no happiness*.

c) *Worstward Ho*

i) *Tid og rom.*

Det ville være en overdrivelse å kalle ISIS' rom og tid for tydelig. Rett nok er det til tider nesten realistiske, virkelighetsgjengivende, lett forestillbare scener som møter leseren, nesten på samme måte som minnenivåavsnittene i C er realistiske. Men også i ISIS forvitrer realismen etter hvert (det vil si etter avsnitt 46: se under i V b)), den reduseres og forverres til det er vanskelig å sette noen som helst sammenheng med den virkelige verden annet enn som en eller annen slags symbolisme. Den gamle damen er mot slutten borte, og rommet hun oppholder seg i, er blitt til et *void*, et tomrom. Tiden er kaotisk: mange tidsord brukes inn i det siste (se IV c) i og iii), men de referer ikke til noen verden, ikke til noen tidspunkter, bare til *moments* i en uoversiktlig og vag nåtid.

Om man sammenligner med WH, vil selv ISIS med sin rom/tid fremstå som forholdsvis klar og oversiktlig. Den først innlysende årsaken til dette ligger i det ekstremt minimalistiske språket i WH, enda mer minimalistisk enn språket i C og ISIS. Slik lyder hele første avsnitt: "On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on." Seks setninger med en snittlengde på 2 ½ ord.⁸⁴ Ett ord, *on*, som gjentas hele seks ganger, én gang i slutten av hver setning. Et lite brukt ord, *nohow*, ikke ett subjekt og uklare former av verbene.⁸⁵ 'Say' kan være infinitiv eller imperativ eller til og med presens, passiv av 'å si' (*be said*), er svært uvanlig, og spesielt brukt på denne måten, nemlig som en analogi til "let there be" i *Genesis*. Tingene sies inn i eksistensen. Alle de tre romanene i *Nohow On* er små og minimalistiske, men WH er den korteste og minste av dem alle. Alle tre har korte setninger, stakkato språk, uklar referanse — men ingen i så stor grad som WH. Man kan sette opp begynnelsen på ISIS som et dikt og bli overrasket over hvor godt det fungerer, men å sette opp WH som et dikt vil ikke gi noen overraskelser. Det er allerede et dikt: det overraskende er at det er skrevet som prosa.

⁸⁴ I hele WH er det 12,1 setninger per avsnitt, 3,8 ord per setning og 4 tegn per ord. Dette gir en verdi på 73,1 i Flesch-skalaen (0—100) og 4,0 i Flesch-Kincaid *grade level* (teksten er passende for en amerikansk fjerdeklassing).

⁸⁵ OED betegner det som "now chiefly non-standard" i den ene betydningen og "colloquial & dialect" i den andre.

Men uansett hvordan teksten hadde vært stilt opp, som prosa eller poesi eller noe helt annet, så hadde den blitt innfanget av rom-tid-koordinater. Og uansett hvor hermetisk-kondensert språket er, så vil både rom og tid, så vel som alt som måtte befinne seg der, kunne destilleres og analyseres. I større eller mindre grad, men like fullt. Det første å si i en analyse av WH er at den (romanen, ikke min analyse) gir ekstremt få holdepunkter også på andre måter enn gjennom den språklige minimalismen, og at de få holdepunktene som er, heller ikke på noen måte tilbyr et fast grep. Ta for eksempel rommet.

I analysen av rommet møter man allerede i avsnitt 3-89 et stort problem: "Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none." Det er ikke en kropp, ikke ikke en *mind* og ikke et sted, da kan det bli svært å beskrive det romlige. Men rommet er *said*, og dermed finnes det likevel: om 'si' i WHs univers likestilles med 'skape', kan ikke det sagte usies eller tilbakesies. Sagt er sagt, skapt er skapt, spist er spist. Poenget er at alle Becketts romaner, kanskje først og fremst de etterkrige, søker å kutte forbindelsen mellom ordene og virkeligheten, å dereferensialisere. (Man kan bare minne om hva den unge Beckett skrev om Joyces *Work in Progress*: "His writing is not *about* something, *it is that something itself*."⁸⁶) Den enkleste måten å gjøre dette på er å være så direkte og pågående som mulig: 'Dette er X. Dette er ikke X.' Framdyrking av paradokser, med andre ord, om det så skal tolkes som om det finnes noe tredje (*tertium datur*), eller som om også det tredje er utelukket (*tertium non datur*). Det er en slik selvmotsigelsesteknikk store deler av *The Unnamable* er bygget opp rundt, og i begynnelsen av WH opptrer den også hyppig. Men den er vanskelig å opprettholde og umulig å gjennomføre konsekvent, først og fremst fordi det er bevegelsen fra som er viktig, ikke det frabevegede, det er som å konstant falle framover, noe som like gjerne kan føre til løping eller en stillstand i forhold til ens eget system. For WHs del er det også i utgangspunktet umulig i og med den allerede nevnte likestillingen av 'si' og 'skape'.

⁸⁶ "Dante...Bruno.Vico..Joyce", i: *Disjecta*, s 27.

Den andre måten, eller én annen måte, å dereferensialisere på er mer subtil. Den handler mer om å utsette meningsdanningen hos leseren, å gjøre den skapte verden tentativ og lite konkret. Et godt eksempel er de første linjene av *Malone Dies*, hvor det er snakk om "someone" som henter Malones papirer, og hvor Malone selv, og dermed leseren, aldri klarer å få noen klarhet i situasjonen eller skape noe sammenhengende hele av det hele. Denne måten preges av ord som *maybe* og *perhaps*, og går ofte gjennom forskjellige alternativer bare for å forkaste dem etter tur; eller den bruker ord som ikke kan bety helt det samme som de vanligvis gjør, uten at man som leser helt vet hvordan eller hva. En grunnleggende forskjell er at denne dereferensialiseringsmåten forkaster paradoksene som dukker opp og legger an til en kvasivitenskapelig tilnærming, mens den første tvert imot finner en slags pervers glede i å ikke bare motsi seg selv, men også i å påstå selvmotsigelsen.

Jeg har skissert opp disse to måtene fordi jeg mener de er viktige for analysen av rommet i WH. Når rommet introduseres i avsnitt 3-89 ("A place. Where none."), er det et eklatant eksempel på den direkte metoden. 'Her, hvor det ikke er et sted, er det et sted.' Men ganske fort går fortelleren vekk fra denne måten å omtale rommet på: *place* opptrer i avsnitt 3, 5-90 og 14-92, for deretter å forsvinne helt. Det som overtar som betegnelse for dette ikke-eksisterende rommet, er *void*: første gang i 12-92 ("See in the dim void how it [shade 1] at last stands") og deretter i 13-92, 18-93, 19-93, 21-94 og så videre ut verket. Å kalle rommet for et tomrom er et eksempel på den andre metoden. I likhet med et ikke-eksisterende rom er et altomfattende tomrom i prinsippet uforestillbart, men det kan approksimeres ved å tenke seg grenser rundt. Et vakuum er utenkelig, et vakuum i en beholder er tenkelig. Eller sagt med andre ord: *void* er den uutsigelige intetheten gjort utsigelig innenfor *principium individuationis*.

På denne måten vil bruken av *void* framfor et 'ikke-rom' overraskende nok skape større ikke-eksistens.⁸⁷ Den direkte selvmotsigelsen klarer ikke å undergrave sin egen sagt-het og forblir

⁸⁷ Det er samme dereferensialisme som ligger bak for eksempel „kneeling [...] on unseen knees i 25-95: i ett øyeblikk virker dette som en grei påstand, men så tenker man seg om. Hva er forskjellen på knele og stå, eller ligge eller hva som helst, i det beckettiansk-ugripelige romanuniverset? Kan man vite om noen kneler eller står når beina er usette?

så meningsløs at den bare må avfeies — eller den underordnes så store strukturer at selve motsetningen oppløses og, igjen, blir meningsløs som intethets- eller *tertium datur*-fremmanende. I WHs tilfelle vil "A place. Where none" oppfattes som uforståelig babbel eller som et dypsindig uttrykk for det moderne menneskets splittethet eller fantasiens nødvendigvis løgnaktige funksjon. For å føle tomheten må det først skapes noe, for å ane ikke-eksistensen må det være eksistens: ved å gå veien om tomrom, langt mer forestillbart enn ikke-væren, vil det skapes inntrykk av noe bortenfor, noe mer, noe uutsigelig hinsides all kommuniserbar oppfatning. Det er dette i utgangspunktet uoppnåelige som er målet, og det er dette tomrommet det lengtes etter i slutten av ISIS: "Grace to breathe that void" (ISIS 61-86). WH tar opp denne *void*-tråden og drar den enda lenger.

Dette tomrommet kan altså ikke være tomt, siden det da ville ha vært utilgjengelig for oss som subjekter. Hisgen & van der Weel har rett men tar det litt bakvendt når de sier det slik: "[...] he [the narrator] does not fool anyone with his consistent use of the word 'void'. The place is not void, since there are objects in it."⁸⁸ For det første burde den siste setningen ha motsatt slutningsretning: det er objekter i rommet siden det ikke kan være helt tomt. For det andre er det, når man først skal personifisere fortelleren på denne måten, feil å si at han prøver å lure noen til å tro på tomrommet. Delvis fordi det i hele NO faktisk *er* et tomrom, dog uutsigelig og bakenfor ordene, delvis fordi, som Hisgen & van der Weel selv sier, tingene i WH ikke er ordentlige ting: "The only 'objects' described in this textual framework are referred to as shades and thus immaterial."⁸⁹ De er objekter i den schopenhauerianske betydningen, som de nødvendigvis må være det, men de er ikke fysiske objekter innenfor romanuniverset. Fortelleren prøver ikke å lure noen til å tro på fortellingens intethet, på rommet som tomt; men han approksimerer det fortalte til intetheten, prøver å komme så nær den som mulig. Det er det samme som ligger til grunn for betegnelsen *shades* på de tre figurene som opptrer i verket.

⁸⁸ Hisgen & van der Weel 1998, s 400.

⁸⁹ Hisgen & van der Weel 1998, s 521.

De vanligste betydningene av *shade* konnoterer på forskjellige måter det mørket som oppstår på motsatt side av en lyskilde for et objekt; i WH er det et allestedsnærværende, diffust lys som ikke tillater den slags mørke. (27-96: "The dim. Far and wide the same. High and low. Unchanging. Say now unchanging. Whence no knowing. No saying. Say only such dim lights as never.") Den betydningen som passer best er den nest siste i OED: "A ghost, a spectre, a phantom". De tre WH-skyggene kommer dermed litt i samme bås som rommet, de er mulig å forestille seg til en viss grad, men ikke fullt ut. Det er i alt tre *shades* i teksten (resten av listen nedenfor tar jeg etter hvert):⁹⁰

S(hade) 1 The pained body of bones that rises and kneels.
 S(hade) 2 The combined image of man and child.
 S(hade) 3 The perceiving head or skull, 'Germ of all'
 D(im)
 V(oid)
 W(ords)
 B(lanks)⁹¹

Shade one kalles også 'the kneeling one' (36-98: "Something not wrong with one. Meaning — meaning! — meaning the kneeling one. From now one for the kneeling one.") og 'bowed back' (39-99: "Nothing but bowed back."). Dette er den kroppen som dukker opp allerede i avsnitt 3-89, som *sies* inn i eksistensen helt i begynnelsen: "Say a body. Where none." Skygge én er en kvinne, sier fortelleren i 68-108: "Somehow again on back to the bowed back alone. Nothing to show a woman's and yet a woman's."

Shade two er den gamle mannen og barnet som holder hverandre i hendene mens de trækker videre. Denne duoen dukker opp i avsnitt 19-93. "Where then but there see now another. Bit by bit an old man and child. In the dim void bit by bit an old man and child." Også denne skyggen (disse skyggene) bøyes ned: 20-93 har "[b]acks turned both bowed with equal plod they go".

⁹⁰ Betegnelsene 1, 2 og 3 dukker opp i avsnitt 36-98. (Jeg lener meg i utlegningen av de tre skyggene ellers veldig på Hisgen & van der Weel.)

⁹¹ Andrew Renton: "Worstward Ho and the end(s) of representation", i: John Pilling & M. Bryden (red): *The ideal Core of the Onion*, Beckett International Foundation, Reading, 1992, s 102. Sitert etter Enoch Brater: *The Drama in the Text*, New York/ Oxford, Oxford UP, 1994, s 136.

Shade three er hodet, ansiktet. Dette sies inn i tilværelsen i avsnitt 10-11. "Say another. Head sunk on crippled hands. Vertex vertical. Eyes clenched. Seat of all. Germ of all." Denne skyggen skiller seg på et viktig punkt fra de to andre: "[...] the head said seat of all. Germ of all. All? If of all of it too." (33-97) Hodet sies inn i væren som alts opphav og alle tings skueplass, men etter en stund finner fortelleren ut at det da også ville være sitt eget opphav og inneholde seg selv i dette skyggeteateret. Dette kan sammenlignes med subjektet som prøver å fange seg selv, og er en videreføring av *the creator* i C og den mer usynlige fortelleren i ISIS. Den skapende blir stadig mer en del av teksten i NO, og stadig mer redusert i samme manøver som de fortalte figurene. (Sammenlign også 34-98: "The head. Ask not if it can go. Say no. Unasking no. It cannot go. Save dim go. Then all go." I motsetning til i C skal det ikke stilles spørsmål ved opphavets reduserbarhet i WH.)

Man kan tenke seg disse tre som monokrome holografier, men ut fra hvordan de er beskrevet er selv det å tillegge dem for mange karakteristika. I hvilken grad er de tredimensjonale eller stabile, for eksempel? Eller man kan se dem som en videreføring av tingene i ISIS: der disses umerkelige skjelving hang sammen med tapet av materialitet, har de tre WH-skyggene ikke lenger noe å skjelve med, de er blitt så immaterielle at de ikke lenger kan bevæ. Og på samme måte som den gamle ISIS-damen, men i større grad enn henne, går skyggene i WH inn og ut av eksistensen, uforandret men likevel som noe annet: "They fade. [...] Fade? No. Sudden go. Sudden back. [...] Sudden back unchanged? Yes. Say yes. [...] Till no. Till say no. Sudden back changed." (22/23-94). (Den eneste måten usigelige forandringer kan inntreffe, er utenfor ordene — i WHs univers mellom avsnittene, i det teksten kaller *blanks*. Derfor kommer de tilbake *changed* her; og dette er en utvikling fra ISIS, hvor fortelleren etter lang pause kommer tilbake til den gamle damen "[t]oo soon. She as when fled. Where as when fled" (49-80). Trass i den målbevisste tekstlakunen har ikke den gamle damen blitt noe annet enn hun allerede er og kan bli innenfor tekstuniverset.) Uansett vil WHs figurer tendere mot ren materie og dermed ren kausalitet: ren materie er potensiell og ukonkretisert, verken her eller der eller slik eller sånn, nettopp slik materien i WH viser seg. Det bør

vise seg å være et sentralt poeng. Men det vil jeg ta opp først i IV c) *iii*, da jeg kommer innom kausalitet og *Vernunft*.

Når det gjelder tiden i WH, er også den uklar. ”The only time is the present time of the narrative without any reference to real time as we know it in daily life.”⁹² Det er knapt nok antydning til den fortiden som dominerer C i form av det stemmenivåkonstituerende minnenivået; heller ikke er det noen rudimenter av de klokkebeskrivelsene som skilte seg ut i C og ISIS. Den fortalte tiden er så å si identisk med den fortellende tiden, i den grad tiden går fremover er det i takt med at det fortelles, og når fortelleren ikke lenger gjør eller har noe krav på en verdslig tidlighet som vi kjenner den, vil fortellingen i enda mindre grad kunne passe inn i vår tidsanskuelse.

Like fullt er det flust av tidsuttrykk i WH. ”The sheer volume of words indicating time in *Worstward Ho* is phenomenal.”⁹³ *Now, ever, once, again*. For det første er dette svært vage uttrykk, det bestemmer ikke tiden på dagen eller årstiden eller slike ting. De er heller så rent karrig relativiserende som mulig, plasserer nået i forhold til en eller annen fortid, og av og til en framtid, uten å bestemme fortiden eller nåtidens forhold til den i noen inngående grad. Men for det andre, og kanskje viktigere, vil jeg sette det i samme bås som *Vernunft* og forklare mylderet av tidsbegreper med at fortellersubjektet prøver å få fotfeste i en nesten fotfesteløs verden, se IV c) *iii*.

Et avsnitt som utmerker seg i forbindelse med tid er 11-91: ”No future in this. Alas yes.” Det naturlige er selvfølgelig å lese første setning som fortellerens eller sågar forfatterens stille sukk til seg selv, av den typen nyutdannede litteraturvitere må sukke til seg selv i sin første jobb — ’dette er ikke et blivende sted’. På forfatterplanet er det en metakommentar om teksten som tilblivende, Monsieur Beckett i sin lille skrivestue som frykter at også dette blir et *abandoned work*, skriver frykten ned og lar den bli en del av verket. På fortellerplanet er det en verkindern metakommentar som egentlig fungerer på samme måte: dette er ikke en blivende skrivemåte, eller en tekst som kommer noen vei, men at det sies, gjør at det faktisk skapes en vei framover og dermed en slags

⁹² Hisgen & van der Weel 1998, s. 364. Man kan også kunne koble dette opp mot evighetsnået, *nunc stans*.

⁹³ Hisgen & van der Weel 1998, s. 389.

framtid.⁹⁴ Denne framtiden er likevel ikke noe å rope hurra for, lærer vi i andre setning. Det er tross alt en framtid, *dessverre*. Dermed må også første setning leses med motsatt fortegn, med håpefulle heller enn fryktende briller. På forfatterplanet gir ikke dette noen særlig mening, idet det vel for en forfatter, selv for Beckett, vel er en grunnleggende ting at fullførte tekster er prinsipielt mer tilfredsstillende enn forkastede tekster.⁹⁵ På fortellernivå er det forklarlig med at fortelleren vil fortelle alt til ende, komme til et nullpunkt, oppnå intethet: som gjennom hele trilogien er det ingenting som vil kommes til mer enn det ferdigfortalte. Da gir det mening å håpe at pensumet er gjennomfortalt, og da gir det mening å håpe at det ikke er en framtid i dette. Verdt å merke seg i forbindelse med tid, er at det ikke er snakk om en fylt framtid, det er en vag og uklar framtid som det ikke er mulig å vite noe om annet enn at den kommer. Det er en framtid som er nødvendig for at nåtiden skal være nåtid, knapt noe tidlig i seg selv.

En slik lesning av avsnitt 11 er som sagt naturlig. Men min foretrukne lesning er likevel mer direkte relatert til min overgripende lesning av verket som helhet. Det er ingen framtid i dette, sier fortelleren og sikter til det som allerede er fortalt, ikke til det som skal fortelles. Dessverre, jo — det er en framtid i de ti første avsnittene, en vag, uklar, usikker framtid, men likevel en framtid; og dette er negativt og ikke ønskverdig, for det er jo den totale atemporalitet og ikke-tidlighet som er det endelige målet. 'Ingen tid i dette, er målet innen rekkevidde? Ja, dessverre.' Og dermed, ved å innse at det har vært framtid i det som hittil har vært, skapes det og en framtid for det som skal komme, siden slaget ennå ikke er vunnet og det fremdeles er *worsening* og redusering igjen før alt er forsvunnet.

På samme måte som framtiden eksisterer så å si for nåtidens skyld, er fortiden til for nåtiden, som en diffus har-vært eller som en uendelighet. Det mest kjente avsnittet i hele romanen, avsnitt 4-89, er et eksempel på evighet, noe som alltid har vært, aldri har kunnet være annerledes fordi fortiden nåtidig ikke er annerledes: "All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed." Det

⁹⁴ Sammenlign det Shakespeare-sitatet (King Lear) Beckett skrev ned i sin *sottisier* Rul MS 2901 i 1980 eller 1981: "— The worst is not/So long as one can say, This is the worst". (Hisgen & van der Weel 1998, s. 341.)

⁹⁵ Det å skrive var for Beckett en lystopplevelse, mens det for andre forfattere er et blodslit, og det er mulig et *work in progress* er mye mer givende enn et ferdig arbeid, men det er ikke min hensikt å diskutere empiriske forfatterpsyker, og jeg skal ikke gjøre det her heller.

diffuse opptrer som i avsnitt 9-91: "A time when try how." Hisgen & van der Weel utlegger dette som 'there used to be a time when I would try to explain how the body got up'.⁹⁶ En gang, eller flere ganger, i en uspesifisert, eller uspesifiserbar, fortid, ville fortelleren forsøke å forklare. Men, vil jeg legge til, denne fortiden har aldri vært, like lite som en fylt og meningsfull framtid kommer til å komme. Det eneste framtiden kan eller skal by på, er tomhet: og når alt er borte, er tiden også borte, og da finnes det heller ingen fortid. "Time gone when nohow on" (60-105) som fortelleren påpeker. (Det er bakgrunnen for Fredrik Larsens skarpsindige kommentar: "Coe [Richard Coe: *Samuel Beckett*, 1964, sitert etter D. Patti: *Samuel Beckett*, s 118] stresses *time* as one of the most important features of Beckett's writing and claims that Beckett had a dual view of human existence in time: it was both time-bound and time-less."⁹⁷)

ii) Worsening

Jeg kom stadig vekk inn på *worsening* i min analyse av ISIS, og lovte hver gang å komme tilbake til den i behandlingen av WH. Dette er stedet. Grunnen til at det passer best her, og grunnen til at jeg har hentet navnet på prosessen fra WH, er at det er i denne siste romanen at den er tydeligst og mest oppe i dagen. Dette henger igjen sammen med språket: språket er som det er som et resultat av den utviklingen jeg skisserer i denne oppgaven, men denne utviklingen er også et resultat av språket. Sammen vil det minimalistiske språket og den tilendeførende utviklingen tydeliggjøre den underliggende drivkraften, den implisitte prosessen, den innbakte bevegelsen.

På side 36 satte jeg *worsen* i forbindelse med *fail*. Som i hele Becketts *oeuvre*, egentlig, er å mislykkes å lykkes i WH. Ut hva jeg har sagt andre steder i oppgaven burde tenkemåten bak denne tilsynelatende selvmotsigelsen være åpenbar. Å lykkes vil alltid være å oppnå noe, å få til noe, få ting på plass, sette ting i en sammenheng, fullføre de intensjonene man hadde på forhånd. Med andre ord: det er en styrking og korrobering av *principium individuationis*. Men det er jo nettopp dette Beckett, eller Becketts fortellerstemmer, ikke vil. De vil avskaffe rom og tid for på den måten

⁹⁶ Hisgen & van der Weel 1998, s. 437.

⁹⁷ Fredrik Larsen: *Time and Narrative in Samuel Beckett*, hovedoppgave IBA, Universitetet i Oslo 2001, s 18.

avskaffe seg selv som subjekt og oppnå et slags nirvana. Ethvert mål de derfor setter seg, vil de per definisjon håpe å ikke oppnå; de lykkes i å undergrave sin egen subjekthet først når de mislykkes i å gjøre noe som subjekt, mislykkes som subjekt i det hele tatt. Egentlig er det altså disse fortellernes prosjekt, subjektet som vil avskaffe seg selv som villende subjekt, som er paradoksalt, mer enn det er deres ønske om å og trang til å mislykkes.

Første gangen begrepet brukes, er i forbindelse med nettopp *fail* i avsnitt 5-90: "Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again." Det begynner som avsnitt 4 slutter, med en oppfordring om å feile bedre. Men så går det hakket videre: det skal ikke feile bedre, men verre. For om det å feile er et utsagt mål, vil nødvendigvis også dette målet være noe som det forhåpentligvis bommes på.⁹⁸ At siktemålet faktisk er å mislykkes, og at det i bunn og grunn er mer en seier enn et nederlag, kan man se av avsnitt 7-91, hvor det sies "[w]ith care never worse failed" — med ordvalget viser fortelleren at han faktisk, i motsetning til hva man intuitivt skulle tro, anstrenger seg for å mislykkes. (Om alle mål om å feile blir utsagte, vil dette være en uendelig regress: prøve å mislykkes i å mislykkes i å mislykkes i å lykkes og så videre. Det er derfor den direkte dereferensialiseringsmetoden, paradoksene for deres egen skyld, i store trekk svekkes utover i NO.) Siktepunktet blir å feile enda verre for å rive ned enda mer av subjektets struktureringer av objektverden, og dermed subjektets egen struktur. Verbet *worsen* springer ut av denne bruken av adverbet *worse*. Det opptrer ikke før i avsnitt 41-99: "First back on to [shade] three. Not yet to try worsen." Meningen er åpenbart å forverre, å gjøre verre, og utfra min tolkning vil det måtte bety å redusere *principium individuationis*. Men for å redusere må det først finnes noe reduserbart, og derfor åpner WH, som ISIS og til dels også C, med en oppbygning av en rom&tid-vaklende verden. "The largest narrative structure in *Worstward Ho* is that of the 'worsening' process: the two-directional movement from nothing to a minimal something and back again to nothing."⁹⁹ Om man skal inkludere oppbygningen av denne verdenen i definisjonen av *worsen* er vel kanskje en

⁹⁸ Jeg skiller meg her fra Hisgen & van der Weel, som på s. 401 logisk likestiller "fail better" med "fail worse":

"However, as he [the narrator] soon argues, 'to fail better' implies to 'fail worse' [...]"

⁹⁹ Hisgen & van der Weel 1998, s. 380. S. 401: "Within the context of WH 'to worsen' can be defined as the mental action which is aimed at describing the narrator's figments in such a way that they become in some way less than they were."

smakssak, siden den siste forutsetter den første, men det virker mest koherent å bruke det om reduksjonen; å kalle *worsening* for en "two-directional movement" synes å være en forglippelse.

At *worsen* introduseres i avsnitt 41-99 henger tett sammen med romanens grunnstruktur og et vendepunkt like i forveien. Like før har nemlig forverringen satt inn: "In 39 the worsening process begins."¹⁰⁰ (Og legg merke til at forverringen her er unidireksjonal.) Det avgjørende ordet er *enough*: "First one. First try fail better one. Something there badly not wrong. Not that it is it is not bad. The no face bad. The no hands bad. The no—. Enough. A pox on bad. Mere bad. Way for worse. Pending worse still."¹⁰¹ Opp til, og i begynnelsen av, 39-99 handler det om å bygge en verden på så ufaglært måte som mulig, med uklart rom, uklar tid, vage, immaterielle figurer underlagt en vaklende, halvt ubegripelig kausalitet; etterpå handler det om å redusere denne verden til den er så nær intetheten som overhodet mulig. Når *worse* opptrer mange steder før dette vannskillet, og etter spesielt i forbindelsen "better worse" (avsnitt 44-100, 48-101, 55-104...), er det som en konstant påminnelse om at å strukturere objektene klarere er å fjerne seg fra deres essens; men når *worsen* bare finnes i avsnitt 41-99 og utover, handler det om å gjøre seg nytte av denne påminnelsen og å aktivt forverre objektene til nær ugjenkjennelighet, eller ugjenkjennbarhet.

Reduseringen i WH går først og fremst på de tre skyggene.¹⁰² Som den var den første til å sies inn i eksistensen, er skygge *one* også den første til å forverres: i avsnitt 39-99 bøyes hodet ned så det skjules bak hatten og den svarte *greatcoat* kuttet av i hoftehøyde; begge disse ble introdusert i avsnitt 25-95. Den gamle mannen og barnet mister blant annet støvlene (fra avsnitt 26-95) i avsnitt 44-100 og "held holding hands" (fra avsnitt 20-93) i avsnitt 62-106, mens hodet blir til "[s]kull and stare alone" i 45-101 og, mot slutten, til "[o]ne dim black hole mid-foreskull" i avsnitt 88-114.¹⁰³

¹⁰⁰ Hisgen & van der Weel 1998, s. 381.

¹⁰¹ Det samme ordet er avgjørende i siste avsnitt — se V b).

¹⁰² Se Hisgen & van der Weel 1998, s. 402 for en oversikt.

¹⁰³ Den samme oppbygningen, om enn i en noe svakere og mindre utpreget form, finner vi i ISIS, hvor vendepunktet er i avsnitt 46: "She is vanishing. [...] Haze sole certitude." Det *void* som dukker opp i slutten av ISIS kommer av den *worsening* som er foregått i de siste 16 avsnittene. I C er jeg ikke sikker på hvor vendepunktet er, eller om det er i det hele tatt: heller enn en kurve som forsøksvis ender under startnivået, er C to linjer som gradvis nærmer seg hverandre og smelter sammen. (I IV a) tok jeg utgangspunkt i at avsnitt C 39 er et slags vannskille, men dette var først og fremst fordi avsnitt 1—38 lettere lot seg dyttes inn i mine tankebaner.) Den samme reduksjonismen finnes dog, siden stemmenivået avfarger minnenivåets konkrete bilder, på samme måte som den gamle ISIS-damen mister tid og rom og de tre figurene i WH forvitrer.

Også *dim* forsøkes reduseres. ”Dim can worsen. Somehow worsen.” (52-103). Men fortelleren har vanskeligheter med å finne ut av hvordan *dim* skal bli forverret, om det er verst med maks eller min *dim*: ”[...] after nohow somehow on to dimmer still. Till dimmost dim. Best bad worse of all. Save somehow undimmed worser still [69].” I nest siste avsnitt viser ”dimmost dim” seg å være det verste — men uten at det forklares eller grunngis noe nærmere. Å redusere *dim* er en mye vanskeligere kakebit enn å redusere de tre skyggene, idet de tross alt har blitt tildelt trekk som kan fjernes igjen, mens både *dim* og *void* mer er grunnlaget for all trekktildeling. Det henger også sammen med forholdet mellom *worsen* og *go*, og hvorfor ”void cannot go. Save dim go. Then all go” (32-97), og så videre. Men dette er problemstillinger som henger erterisere sammen med det jeg har kalt etikk-estetikk — og i forbindelsen med etikk-estetikk-analysen vil de da også tas bedre opp.

iii) Vernunft, kausalitet, materie

I WH er rommet og tiden så vagt og redusert som aldri før, dvs i langt større grad enn i C og ISIS. Romtid er materie, og materie er kausalitet, *Vernunft* baserer seg på kausalitet, og dermed er det bare naturlig at *Vernunft*, målt i antall spørsmål, synker i den siste romanen. (Se appendiks A. Det skal innrømmes at det er en grov og forenklende måte å analysere ved å telle spørsmålstegn — men siden det ikke er uten en verdi som jeg mener å kunne underbygge, vil jeg likevel bruke det i analysen.) Men på den annen side er hele fremdriften i WH basert på en intens og påståelig *Vernunft*: ”This process [worsening] is seen to follow along lines of obsessive rationality.”¹⁰⁴ Vil ikke en slik intens fornuft være alt annet enn redusert, *worsened*, fra de foregående romanene? Vil ikke den ekstreme logikkfikseringen i WH motsi hele min reduksjonismehypotese? Og vil ikke det vage rommet og den uklare tiden samtidig undergrave den formen for *Vernunft* som jeg går ut fra? Ikke nødvendigvis: nettopp dette siste spørsmålet inneholder kimen til svaret.

Vernunft er basert på kausalitet, i motsetning til materie som dypest sett *er* kausalitet. Denne distinksjonen betyr at kausalitet og *Vernunft* ikke er fullstendig ko-variante, men mer kvalitativt enn

¹⁰⁴ Hisgen & van der Weel 1998, s. 364.

kvantitativt. Det vil si: det kan godt være mye kausalitet og lite *Vernunft* — det beste eksemplet, i den grad slik luftig metafysikk kan lenkes nede i verden, er vel en gjenoppgulpet politikertale som består av mange årsakssammenhenger men få nye sammensetninger av fakta —, eller omvendt, lite kausalitet og mye *Vernunft* — som tilfellet er i WH. På side 40, IV a) i, definerte jeg den schopenhauerianske *Vernunft* som det som binder sammen inntrykkene, det som trekker slutninger og konkluderer ut fra de direkte oppfattede persepsjonene. En slik *Vernunft* er essensiell for selvbevissthet, og således er den essensiell for den beckettianske fortelleren i hans jakt på bevisst selvoppløsning. Kausalitet, derimot, er nettopp en del av det som skal reduseres vekk: rom skal bort, tid skal vekk, materie og kausalitet skal forsvinne ut i det store intet. Det man sitter igjen med, er en tekst, og en forteller, eller et subjekt, av den typen som finnes i WH: intenst *Vernunft*-basert og -fokusert, og samtidig nesten ute av stand til å komme noen vei med noe som helst fornuftig. Fortelleren har knapt noe som helst materie eller kausalitet å bruke sin *Vernunft* på; han er som en ku på vei over en ishockeybane, slurer, spinner, springer uten å komme av mer enn etpar flekker.

Et eksempel på dette er overfloden av tidsuttrykk, som jeg var innom i IV c) i. Trass i tidens uklarhet er det mange ord som refererer til tidlighet, ord som *till*, *again*, *first*, *time to*, *from now*, *later*. ("But the abundance of time references is remarkable."¹⁰⁵) Men disse gjør likevel ikke tiden klarere, snarere tvert imot: de er vage og lite fikserende, de plasserer bare ting eller hendelser i forhold til hverandre uten å si noe som helst om hvilket forhold dette forholdet har til den tiden vi kjenner. Heller enn å koble seg til virkelighetens tid, det vil her si den tiden vi som strukturerende subjekter lever i, kobler de seg opp mot narrativ tid, det vil si den tidligheten som nødvendigvis må finnes i og med at det fortelles. Om noe plasseres i fortiden, er det ikke mer enn 'en gang uvisst når' (for eksempel 13-92: *That shade. Once lying. Now standing.*); om noe plasseres i framtiden er det ubestemmelig grenseverdi (for eksempel 1-89: "Till nohow on"). Den eneste tiden som er sikker, er nåtiden. Men for det første er den innhegnet og bestemt av for- og framtid — og for det andre søker den mot evigheten som et *nunc stans*.

¹⁰⁵ Hisgen & van der Weel 1998, s. 456.

Hadde det i det minste vært noe å holde seg fast i i WH, som klokken i C og ISIS eller den lille papirbiten i ISIS med restene av en dato på (ISIS 35-71: "[...] a scrap of paper. [...] as if torn from a diary. [...] in barely legible ink two letters followed by a number. [...] Tu or Th 17."), hadde kuas sluringer vært mindre framtreddende. Men i og med evighetssøkenen er det nettopp slike holdepunkter hele romanen, som hele trilogien, prøver å nedbygge. Et nesten overtydelig eksempel er et problematisk avsnitt som jeg kommer til i V a), nemlig 92-115, hvor skygge 1 bøyer seg over en gammel gravstein med "[n]ames gone and when to when." Ingen navn igjen, ingen datoer eller årstall igjen, bare en lutende påminnelse om en fortid man ikke kan bestemme nærmere. *Vernunften* prøver å sette alt i en sammenheng, plassere alt i en triptykisk tidsramme med den gang, denne gang, neste gang, men tidssidesynet er redusert og det eneste som er noenlunde synlig, er et utydelig felt av nåtid.¹⁰⁶ Denne nåtiden krever fortid og fremtid, er i seg selv egentlig bare grensen mellom dem, men siden disse ikke er oppfattbare, må de konstrueres som vage ukjente størrelser. Det er på samme måte med tingene i WHs univers: at de er så vage og uklare tvinger *Vernunften* til å jobbe intenst for å få en sammenheng i verden, men det garanterer også at denne sammenhengene ikke vil være veldig sammenhengende.

Denne sammenhengene handler om hvordan ting er, ikke om hvorfor. 'Hvorfor' er på en måte neste nivå, man må vite hvordan et rom ser ut før man kan undersøke hvorfor det gjør det. "Why up unknown. At all costs unknown." (30-96).¹⁰⁷ Dessuten kommer det manglende sidesynet inn igjen: det er vanskelig å betrakte ting i utkanten av synsfeltet når selv de i den gule flekken er flimrende. Dette er forklaringen på Hisgen & van der Weels tilsynelatende selvmotsigelse når de sier dette 34 sider etter å ha understreket fortellerens "obsessive rationality: "One might have expected attempts at speculation about the source [of the dim light], if the narrator had not declared that he is [no] longer concerned with his past endeavours to reason out chains of cause and effect. Trying to figure out why things are as they are is not a concern of *Worstward Ho's* narrator."¹⁰⁸ En

¹⁰⁶ På sine eldre dager mistet Beckett sidesynet.

¹⁰⁷ Sammenlign med C, hvor det eneste spørsmålet i et minnenivåavsnitt er nettopp et 'hvorfor'-spørsmål.

¹⁰⁸ Hisgen & van der Weel 1998, s. 398.

annen begrunnelse er at *dim* er et resultat av *principium individuationis* og at en søken etter *principium individuationis*’ opphav er nettopp det fortelleren ikke vil.

Jeg sa i IV c) i at *void* er den utsigelige intetheten gjort utsigelig innenfor *principium individuationis*. Vakuemet med grenser. En annen måte å si dette på, er at *void* er *dim*. Et aksiom er nemlig at det ikke lenger er uklarheter etter subjekt-objekt-sammensmeltingen, snarere en fullkomment klar nirvanatilstand lik de vi kjenner igjen fra diverse religioner — og når noe sees uklart, vil det dermed bety at mayas slør fremdeles henger fløyelstungt foran våre øyne. Et eksempel er hvordan *dim* brukes første gang, i avsnitt 8-91: ”Dim light source unknown.” Om *dim* sees på som et uttrykk for *principium individuationis*, forklarer det også hvorfor det innehar en slik nøkkelfunksjon i forbindelse med reduseringen. Sitatet i slutten av IV c) ii (”void cannot go. Save dim go. Then all go” (32-97)) vil da bety omtrent at den forestilte intetheten, *void*, ikke kan forsvinne, siden ikke-væren er nødvendig for væren; sammenlign subjektets nødvendighet for objektet og det settes nødvendighet for synet og omvendt og andre slike gjensidighetsdikotomier. Men om *dim* forsvinner, vil ikke bare *void*, men også alt annet forsvinne. Det vil si, om romtid og individualiseringsprinsippet blir borte, vil ingenting lenger kunne settes i sammenheng med noe annet, siden ingenting lenger vil være definert i seg selv eller som seg selv. Alt vil være ett, noe som fra denne siden av tilværelsen er ensbetydende med at alt vil være borte. Når fortelleren i WH stadig vekk snakker om *dim*, er det en slags stenografi for ’innenfor *principium individuationis*’, eller også, noe som går ut på omtrent det samme, innenfor et ordlig univers: ”Stare by words dimmed. Shades dimmed. Void dimmed.” (79-111).¹⁰⁹ Utenfor romtid er det ingen ord, og det er heller ikke *dim*: “What when words gone? None for what then. But say by way of somehow on somehow with sight to do. With less of sight. Still dim and yet—. No. Nohow so on. Say better worse words gone when nohow on. What words for what then? None for what then. No words for what when words gone. For what when nohow on. Somehow nohow on.” (55-104).

¹⁰⁹ De mest brukte ordene i WH er: the 198 forekomster/4,4%; no 112/2,5%; on 102/2,3%; all 98/2,2%; worse 96/2,1%; to 92/2,1%; say 83/1,9%; for 80/1,8%; dim 79/1,8%; and 75/1,7%; now 74/1,7%. (Hisgen & van der Weel har på s. 393 the 144, say 122, no 112, on 103. Jeg skjønner ikke hvordan de har fått disse tallene.)

Jeg vil snart komme til reduseringens endestasjon, men allerede her bør det skytes inn noen ord om ”dimmost dim” i romanens nest siste avsnitt. Utfra mine analyser kan dette uttrykket synes paradoksalt. På den ene siden er *worsening*-prosessen kommet så langt den kan komme mot slutten av boka, det er nesten ingenting igjen, verken rom, tid eller ting er gjennomstrukturert eller fremtredende. På den annen side er *dim* selve erkeuttrykket for *principium individuationis*. Betyr *dimmost dim* da at det er masse *principium individuationis*, og at slutten dermed ikke er redusert i det hele tatt? Nei. La meg renskjære argumentasjonen. *Dim* betyr omtrent ’uklar(het)’. Uklarheter krever *principium individuationis*. Men det er ikke en kvantitativ sammenheng, det er ikke sånn at litt uklarhet gir litt romtid eller mye mye. Tvert imot er det et enten-eller-forhold, noe som vises i WHs manglende suksess i å redusere *dim*, eller i det minste i å beskrive den reduksjonen som kan eller må ha vært før ”dimmost dim” i avsnitt 95-116.¹¹⁰ Uklarest uklarhet, eller tåkeste tåke, vil dermed sikte til at struktureringene innenfor *principium individuationis* er uklare, ikke at de er spesielt sterke. Så uklare som de kan bli, faktisk, før enden er nådd og subjektet forsvinner. Det er i bunngrunn det samme som sies like etter i samme avsnitt: ”At bound of boundless void.” Fortelleren er ved den grenseløse intethetens grenser og i den mest vagt oppfattbare uklarheten — han har kommet så langt han kan i reduseringen. Herfra er det bare mulig å hoppe.

Hoppingen tar jeg for meg om litt. Først vil jeg selv hoppe innom ren materie/kausaltet. Jeg sa over i IV c) i at dette begrepsparet ”bør vise seg å være sentralt”. Nå er jeg ikke lenger sikker. Eller, det er viktig, men jeg har allerede sagt stort sett det som trengs å bli sagt. Ren materie er ren kausalitet. *Vernunft* bygger på kausalitet for å finne ut av verden. Ren materie, og dermed også ren kausalitet, eksisterer ikke innenfor *principium individuationis*. *Vernunft* er utelukkende innenfor *principium individuationis*. Dermed vil *Vernunft* aldri bygge på ren kausalitet. (Som C sier det i 51-38: ”Pure reason? Beyond experience.”) Den *kan* ikke, siden ren kausalitet er potensiell og ustrukturert. Men det er likevel det den prøver på. WH er intenst *Vernunft*-basert, men det er en slurete *Vernunft*. Intenst i øyeblikket, intenst på hvordan og ikke hvorfor eller på for-/fremtidens

¹¹⁰ ”[A] sudden leap of the imagination must have occurred in the blank between paragraphs 94 and 95.” (Hisgen & van der Weel 1998, s. 484.)

virkning eller beskaffenhet — og likevel uten å gripe dette øyeblikket helt. Det er det samme med tingene: fortelleren er ekstremt fokusert på disse tre skyggene, men han griper dem aldri. De er så nært ren materie som det er mulig å komme, en slags ukonkretisert, ikke-faktisk, overalt-og-intetstedsværende materie. Den rene materien, det vil si materien i seg selv, er all materie og i all materie, men de er alle beflekket med tilfeldigheter som farge, utstrekning, lukt og så videre — ta vekk alt dette, ta vekk det uessensielle, og man har den utilgjengelige, rene materien. Jeg hadde håpet, eller i det minste antatt, at ren materie/kausaltet ga enda en vinkel på analysen. Som det viser seg nå, er poenget bare at ren materie, som fortellingen approksimerer seg etter hvert som reduseringen går sin gang, gir ren kausalitet, noe som er uhåndterlig i sin ukonkretisjon og derfor ikke kan være annet enn stillhet. Dette er et poeng jeg har sveipt forbi mange ganger, at målet er det uutsigelige og i denne og de fleste andre instanser uoppnåelige, så jeg skal ikke dvele for lenge ved det her, bare påpeke at også ren materie/kausaltet er en hjørnestein i mitt mangekantede beckettanalysehus.

iv) Subjekt-objekt

Når subjektet skal gå opp i objektet, i alle fall på NOs måte og ut fra NOs prinsipper, er det tre ting som må reduseres: subjektet, objektet og forbindelsen dem imellom. Reduksjonen av objektet er det mest åpenbare. I C er sammensmeltingen av de to nivåene en reduksjon av minnenes objekthet. I ISIS er den gamle damens forsvinning og alle tings skjelving en reduksjon av objektene. I WH er det de tre skyggene, hvordan de etter først å tentativt ha blitt sagt til live sakte forsvinner ut til de er bare "three pins" (95-116). Denne objektreduksjonismen er det man i første tanke kast forbinder med *worsen*. Deretter er det snakk om forbindelsen mellom subjektet og objektet; jeg vil sette det i sammenheng med kausalitet og *Vernunft*. Den verden subjektet skaper, objektene i *Vorstellung*, er kausal fra ende til annen.¹¹¹ Om kausaliteten forsvinner, forsvinner også muligheten subjektet har til å komme fram til noen som helst sannhet eller engang mening om

¹¹¹ Det er ikke viktig her om det er *Verstand* (se fotnote i IV a) i) eller *Vernunft* som skaper verden.

verden. Det vil ikke finnes noen materielt, siden det å være materie er andre siden av mynten i forhold til det å være kausalt. Det vil ikke finnes noe utenfor et nå, siden fortid og fremtid er utledninger av det vedvarende nået (for det metafysiske blikket), samtidig som de muliggjør det (for det verdslige blikket). Begge disse, både materie og utenomnålig tid, er nødvendige i subjektets oppfatning av verden, den er grunnleggende for all oppfatning overhodet — og det er den WH reduserer i større grad enn C og ISIS.

Når det gjelder materie, har jeg vært innom hvordan WH består av nesten ikke-materielle skygger og nesten ikke-romlig tomrom, begge med uklare eller ikke-eksisterende grenser. Når det gjelder baksiden av materien, kausaliteten, har jeg for det første sagt hvordan bruken av spørsmål synker utover i trilogien. (Det er verdt å merke seg at det knapt er noe mønster innen hver roman på dette punktet: spørsmålene er tilsynelatende tilfeldig strødd rundt og enhver utvikling må altså skje mellom romanene, på samme måte som utviklingen i WH skjer mellom avsnittene, i *blanks*.¹¹²) Jeg kalte bruken av *Vernunft* i WH-universet for sluring og sammenliknet den med en ishockeyku.

Når det gjelder rom og tid, har jeg også pekt på hvordan all fremtid i WH er tentativ og telisk, i den forstand at alt relateres til det endelige intethetsmålet, mens all fortid er uklar, det vil si aldri med tydeligere henvisninger eller avgrensinger enn 'før en gang'. Rommet er som et vakuum heller enn et ikke-rom, ellers ville det ha vært også prinsipielt utenkelig.

Da gjenstår det viktigste spørsmålet: hva med subjektet? Hvordan påvirker all denne reduseringen subjektet, springer den ut av det, reduserer den det, har de noen direkte sammenheng i det hele tatt? For å finne svar på slike spørsmål må jeg igjen ta løpefart fra de to andre romanene. I C tematiseres forsøksvis subjektet som subjekt. Det transcendentale, nødvendigvis ufangelige subjektet settes inn som et objektivisert subjekt i fortellingen for på den måten å bli gripbart; minnene er objekter for han på ryggen, som dermed på en eller annen måte er deres tilsvarende subjekt. Enhver forandring, enhver reduksjon i minnenes objektverden skulle dermed ha en tilsvarende forandring eller reduksjon i det erindrende subjektet. Aleneheten på slutten viser at han

¹¹² Se appendiks A for spørsmål i trilogien og fotnote i V c) for *blanks*.

på ryggen aldri var, aldri kunne være annet enn objekt i en objektverden. Ikke så å forstå at han ikke står i et forhold til minnene, i den grad de er hans selvskapende nåtidsfortid, eller at han ikke forvitrer i takt med reduseringen av disse, for det gjør han, i alle fall til en viss grad. Men som et forsøk på å fange subjektet i dets objektsammenfallende oppløsning er han like feilslått som det å tro at kaffekjelen koker når man ser på den.

I ISIS er dermed strategien forandret til å være mer som en realistisk roman: fortelleren tar ikke opp sin egen subjekthet til direkte diskusjon. Det subjekt-etterlignende øyet holder seg unna en selvbevisst 'jeg'-fundering, og selv de tre markante metaavsnittene 15-58, 27-65, 28-66 er mer som små sammenbrudd å regne enn en del av strategien. Han lar subjektheten ligge under, selvfølgelig, alle diskusjoner om den gamle damen og den gjennomgående evaluerende tonen (41-74: "White walls. High time."; 11-56: "Resume the— what is the word?") gir tydelige signaler om at fortellingen i seg selv neppe er særlig essensiell — som sådan, ja, men ikke i seg selv. Det viktige er heller, som det er i kanskje de fleste av Becketts romaner og i alle fall som i C, subjektet og dets bortredusering. Men heller ikke ISIS kommer nær nok den endelige annihilasjon. Det er som om det i siste linje fremdeles er fortelleren som fører fortellingen framover, subjektet som ved å ønske intetheten, ved å si dette ønsket, nettopp skaper nye strukturer og ødelegger den eventuelle nirvanismen som måtte ha vært. Slutten er i begynnelsen men man ser den ikke.

I WH ligger derimot åpent i dagen i begynnelsen. I første avsnitt sier fortelleren at det ikke skal gås videre ("on", en tydelig parallell til "[k]eep going, going on, call that going, call that on" i åpningen av *The Unnamable*) når det er sagt "[n]ohow on". I løpet av boka snakkes det ofte om denne slutten, og dette begrepet brukes flittig, for eksempel "Nohow so on" (55-104) eller "For when nohow on" (81-112); men det sies aldri ordrett og ukvalifisert. Før i avsnitt 95-116: "Nohow less. Nohow worse. Nohow naught. Nohow on." Og med det kan ikke fortelleren annet enn å slutte. "Said nohow on" konstaterer han i siste avsnitt — og blir taus. I forhold til ISIS er det en slags reduksjon av fortellerviljen. Mens fortelleren i WH verken vil slutte eller ikke slutte, bare lar

tingene gå sin gang ut i intetheten etter at reduseringen er ferdig, krever ISIS-fortelleren å få være i tomheten litt til, den tomheten han vitrer men i og med vitringen spolerer.

Man kan se det samme med 'vite', *know*. ISIS slutter med å ville "[k]now happiness". Begrepet 'å vite' faller inn under det jeg allerede har sagt om blant annet *alone* i IV a) v: det er en markert relasjonell ting, man kan verken være alene eller vite noe uten at det er *noe* man vet eller er alene i forhold til. Det er jo nettopp disse to begrepene som avslører at de to første romanene fremdeles ikke er redusert ut av *principium individuationis*. Også i WH forekommer *know*, i alt hele 26 ganger om man regner med alle varianter, som "unknown" (for eksempel 8-91) og "no knowing" (for eksempel 35-98). I seg selv et nokså overraskende høyt tall: om dette ordet røper ISIS, vil det ikke da også avsløre WHs romtidlighet? Men det vidunderlige faktum er at alle disse 26 forekomstene sprer seg tykt utover: siste forekomst er i avsnitt 58-104/105. Det gir 26 *know* (*unknow*, *unknown*, *unknowing*, *knowing*) på de første 58 avsnittene og ingen på de siste 38. Det er tydelig at reduseringen har kommet lenger i WH enn i ISIS: det er kjapt ikke lenger mulig å snakke om viten eller ikke-viten, alt begynner å gå over i hverandre, og løgn og sannhet er ute av bildet.¹¹³

Når det ikke lenger er noen særlig forskjell på løgn og sannhet, ikke bare i praksis som alle kjempende kjærlighetskrigere etter hvert har måttet innse, men også i prinsippet, slik at det ikke engang gir mening å snakke om en slik distinksjon — da er det ikke noe rart fortelleren slurer i sin *Vernunft*-bruk. Det blir etter hvert umulig å si noe sammenhengende om verden, ja, til slutt si noe i det hele tatt. Men denne umuligheten gjelder også andre veien. I kapitlet om C brukte jeg endel plass på å si hvordan minnene skaper han på ryggen, hvordan objektet skaper subjektet like mye som omvendt. Dette gjelder også her. Og når subjektet ikke lenger klarer å finne noe ut av objektene, vil objektene heller ikke gi noen svar tilbake til subjektet om dets egen væren. Kausaliteten er blitt så redusert at sammenhengen mellom det oppfattede/fortalte (som *Vorstellung*) og den oppfattende/fortellende ikke lenger er ubrutt; endelig er reduseringen blitt så sterk at den inkluderer subjektet også.

¹¹³ Se IV a) i, s. 40 for løgn og sannhet i bildet.

V Utzooming

a) Inngang: Motargumenter og overblikk

Å bruke filosofi på litteratur er nødvendigvis overforenkende og pirkete. Overforenkende, fordi deler som ikke passer inn i systemet må utelates eller beskjæres til ugjenkjennelighet; pirkete, fordi de delene som synes å passe må overdrives og gjødsles til ugjenkjennelighet. Et litterært verk er alltid mer enn utlegningene av det, ja, selv alle potensielle utlegninger og analyser lagt sammen kan ikke vise verket som verk — men de kan forklare, gi nye innfallsvinkler, belyse oversette sammenhenger og kanskje anspore til motstand og egne tanker ved å utheve uvesentligheter eller til og med ved å snu sannheter på hodet. Om verket er regnbuen, er analysen filteret som lar oss se én farge av gangen. Sånn har jeg i alle fall tatt for meg Beckett. Og sånn blotter man uvegerlig opptil flere akilleshæler i hver påstand. Jeg skal i dette kapitlet ta for meg argumenter på flere nivåer i: fra inngående tekstnær argumentasjon via nytten av Schopenhauer og hans tanker i forhold til Becketts verker til fragmenter av mer omfattende prinsipiell motargumentasjon om filosofiens plass i litteraturvitenskapen overhodet. (Omfattende i betydningen vidtfavnende, ikke dyptpløyende. Det får være måte på hvor revolusjonerende omkalfatrende man rekker å være på noen få A4-ark.) I dette kapitlet vil jeg også i langt større grad enn de foregående trekke inn sitater og tanker fra andre forskere.

I utgangspunktet virket ISIS å være den minst passende av de tre romanene. Dette ikke minst fordi den syntes å bryte med den generelle reduksjonen. Kvantitetsmessig fordi språket ikke danner noen bro mellom Cs og WHs minimalisme, ikke åpenbart: heller er C og ISIS på samme minimalismenivå rent språklig, med WH to hakk under. Kvalitetsmessig fordi fortellingen om den gamle damen er vanskelig å få til å passe inn. Heller ikke de andre figurene i de andre romanene er lett forklare ut fra de linjene jeg trekker opp, ikke minst fordi disse linjene strekker seg til bare hvilken funksjon hver enkelt figur har heller enn hvilke grunner som ligger bak valget av hver enkelt figur og dens framtoning — men den gamle damen er like fullt den vanskeligste, i og med at hun opptrer i en roman hvor det er en sterkere fortelling, og at hun i langt større grad enn de andre

får en slags dybde og eget liv. En god analyse av ISIS burde kunne forklare hvorfor det er snakk om en gammel dame. Jeg kan hamre henne noenlunde inn i Schopenhauers estetikk, men som gammel misogynist er det kanskje bare passende at han ikke lar meg finne argumenter for denne ISIS' hovedfigur selv.

Et stort problemavsnitt i WH er 92-115: "Nothing and yet a woman. Old and yet old. On unseen knees. Stooped as loving memory some old gravestones stoop. In that old graveyard. Names gone and when to when. Stoop mute over the graves of none." Ikke bare er dette langt mer spesifisert enn det burde ha vært så langt bak i verket, noe som delvis kan forklares med samme forklaring som i ISIS, nemlig at slutten ikke begynner før senere, men det er også påfallende realistisk for å være i WH i det hele tatt. Andre steder snakkes det om skygger og tomrom, her er man plutselig på en så verdenslig ting som en kirkegård, en gammel kirkegård hvor gamle steiner og dameskyggen bøyer seg parallelt. Det er en mengde *as* i teksten, men ingen som eksplisitt sammenligner som dette *as* gjør. En lignende ting kan sies om *that*: det er flere *that* i teksten, men det er ingen som fungerer som dette *that*. Det er nemlig bare én forekomst av *graveyard* i hele romanen, og likevel bestemmes den med *that* her, som om den var kjent fra før. Dette styrker bare inntrykket av at referansen er til noe utenfor teksten, til en verden som ikke henter sin referanse internt, men eksternt. På denne måten vil hele reduseringen forurenses og hele min teori støve ned: fordi det trekker inn fortelleren (eller til og med forfatteren) og hans utenfortekstlige verden, fordi det ikke passer inn i den generelle forverringen, fordi det er mer forblommet språklig enn resten av boka. Den beste løsningen er kanskje å kalle det en "remarkable exception" som signalerer eller forbereder tekstens sluttlige "leap of imagination".¹¹⁴

Når det gjelder kvantifisering av setningstyper, appendiks A, har jeg allerede gitt uttrykk for at det kanskje ikke er den beste måten å gjøre ting på. En side av saken er selvfølgelig at marginen mellom WH og ISIS er så liten (5,5% versus 4,9%) at det neppe er noen særlig signifikant forskjell — men det kunne jeg nok ha kverulert bort. Verre er de mer prinsipielle sidene av saken. For

¹¹⁴ Hisgen & van der Weel 1998, s. 420 n.43; s. 416.

eksempel vil de mange selvdiskusjonene også kunne tolkes i den retningen, slik at ”Ask not. No. Ask in vain.” (WH 33-97) i like stor grad som et spørsmålstegn signaliserer bruk av *Vernunft*. Her har jeg sett helt bort fra det. I mine øyne oppveide spørsmålstegnenes sikre tallhet deres usikre nytte: skulle jeg ha tatt for meg alle former av *Vernunft*, ville det ha vært enda mer usikker, og enda usikrere, synsing — og lite håndfast å argumentere ut fra.

Man vil også kunne angripe meg for å ikke bruke de franske versjonene av det tre romanene. Beckett skrev jo alle sine bøker på begge språk, oversatte til engelsk når originalen var på fransk og til fransk når originalen var på engelsk. Når det gjelder C og ISIS var det sågar en vekselvirkning, de ble ikke skrevet samtidig på fransk og engelsk, men etappevis, litt fransk, litt engelsk, slik at det trass i at de ble utgitt på ett av språkene først i prinsippet er umulig å bestemme hvilken som er originalen og hvilken som er oversatt. Når det gjelder WH, sa Beckett selv at det er et uoversettelig verk. Om han prøvde å oversette det, eller om han ga opp før han hadde begynt, vet jeg ikke, men faktum er at den franske utgaven, *Cap au pire*, ble oversatt av Edith Fournier og kom ut først etter Becketts død. Så for WHs del føler jeg meg berettiget til å bruke bare den engelske. Når det gjelder de to andre, heller jeg mot å se de franske og engelske utgavene som forskjellige verker, og til å analysere dem som tekstopplevelser for seg. For eksempel slutten på ISIS, ”[k]now happiness”. På fransk er det ”[c]onnaître le bonheur”. Ordspillet *know/no* går tapt på fransk, et ordspill som Beckett gjør mye av gjennom hele WH og også litt i ISIS. Det er vanskelig å se hva man vil tjene på å lese den franske utgaven opp mot den engelske her. Heller vil man bare tape: om den franske versjonen skal gi noen som helst betydning, vil det være å befestе *know* og svekke homofonet *no*. Nå kan man selvfølgelig hevde at ”[...] one thing has emerged from the preceding chapters as being beyond dispute, and its importance can hardly be over-emphasized. That is the need for *both* versions, *both* texts, of his work to be studied for their own sake. To take only one version of the work is to make a wholly arbitrary decision, for on what possible ground would one take one rather than the other? [...] In other words, *both versions are, in themselves, incomplete*.”¹¹⁵ Og det virker veldig påståelig

¹¹⁵ Brian T. Fitch: *Beckett and Babel. An Investigation into the status of the Bilingual Work*, University of Toronto

sant, i alle fall når man tar som pro-argument at Beckett ”has never relished the work of translating, which he has always considered to be a veritable ‘chore’”.¹¹⁶ Hvorfor skulle han slave i vei med noe som ikke har en kunstnerisk egenverdi? For det er vel få forfattere som har vært mindre belemret med markedstenkning enn Beckett. Mitt svar på denne innvendingen er at jeg tar leserens perspektiv: hvert verk, hver *version*, er et avsluttet hele i seg selv, og en bilingval *Compagnie/Company*-leser trenger ikke på noen som helst måte å få mer ut av sin Beckett enn en som holder seg til ett språk bare. (”The fact that these elements are wholly absent from the world of *Compagnie* means that we are dealing with two different fictive worlds”.¹¹⁷ “Given this particular subtext, the English version demands a rather different reading from the French original.”¹¹⁸) Man kan selvfølgelig studere Beckett bilingvalt, og det bør finnes noen som også gjør det, men å si at man gjør feil i å gjøre det på andre måter er, føler jeg, å opphøye en særpregethet til noe essensielt. For meg, med min Schopenhauer-aksiomatiske tilnærming, vil interspråklige forskjeller ikke ha så veldig mye å si — men for all del, om noen vil dytte Schopenhauer ned over den sene franske Beckett også, som jeg har gjort her med den engelske, så er hun hjertelig velkommen. Spørsmålet er bare om det vil føre til noe særlig annet.

Jeg kunne ha studert NO ut fra andre filosofer enn Schopenhauer. ”A much more interesting and difficult case [than Hegel] is Arthur Schopenhauer, of whom Beckett always spoke highly and whose style he praised [...] But a brief assessment of Schopenhauer's influence on Beckett's later work, will show how it was overshadowed by Kant [...]”.¹¹⁹ Jeg kan ikke min Kant til fingerspissene. Men ut fra hva jeg har vist i denne oppgaven vil jeg likevel hevde at kantianske tanker ikke på langt nær overskygger Schopenhauers filosofi i denne trilogien. Ikke minst fordi jeg

Press, Toronto 1988, s. 227. (Fitch’ uthevinger.)

¹¹⁶ Fitch 1988, s. 9.

¹¹⁷ Brian T. Fitch: “The relationship Between *Compagnie* and *Company*: One Work, Two Texts, Two Fictive Universes”, i: Alan Warren Friedmann (red): *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State UP, University Park & London 1987, s. 27.

¹¹⁸ Marjorie Perloff: “Une voix pas la mienne: French/English Beckett and the French/English Reader” i: Friedmann 1987, s. 38.

¹¹⁹ P. J. Murphy: ”Beckett and the philosophers”, i: Pilling 1994, s. 234-35. “Brief” kan slå tilbake på Murphy og gi meg ammunisjon til den tesen jeg ymtet fram på s. 4, nemlig at Schopenhauers innflytelse ikke nødvendigvis minsker i Becketts senere verker, men at den blir dypere og mindre direkte.

først og fremst har dratt veksler på estetikken, en estetikk som er egen for Schopenhauer — Kants estetikk synes å passe mye dårligere. Man kan faktisk gå så langt å si at „[s]eine [Becketts] Arbeiten passen, als wären sie so kalkuliert, auf Schopenhauers Metaphysik des Daseins. Und Schopenhauers Philosophie war *objektiv* an ihrer gedanklichen Geschichte steuernd beteiligt.“¹²⁰ Jeg vil kanskje gå så langt som i tute med første del av dette sitatet fra Pothast: andre del er ikke viktig, jeg har lest en tekst og vurdert den ut fra intratekstuelle sammenhenger. At jeg kom til å bruke Schopenhauer på grunn av Becketts egne sitater og gamle brev, er en helt annen og helt uvesentlig sak.

Min måte å bruke Schopenhauer på Beckett på er heller ikke den eneste. Den mest åpenbare måten er kanskje heller å bruke *Wille* for å forklare hvorfor det fortelles i det hele tatt: ”Schopenhauer will be seen to offer a clue to an understanding of Beckett's 'obligation' to continue, as well as to the only ultimate solution to his doomed quest, which lies in the suspense of the conscious will.”¹²¹ Det er flere grunner enn misliking av det åpenbare som ligger bak bare delvis bifallen til dette sitatet og min vektlegging av andre begreper enn *Wille*. Det er nok en fasett i min analyse: med dette tempoet ville jeg ha trengt nok et semester og ytterligere femti sider for å inkorporere *Wille* som underliggende kraft i NO. Det er egentlig et grensebegrep i Schopenhauers tenkning, et slags kjent men uutsigelig X alt kan føres tilbake til, og derfor føler jeg ikke at det ville ha forklart veldig mye om jeg sa at *on* henger sammen med *Wille* — noe det for så vidt gjør også i min analyse, siden det kunstlige nirvana dypest sett er en *Verneinung* av viljen (se II c)). Alt er dypest sett vilje, på den ene eller andre måten, og å bruke den som forklaring belyser dermed helheten mer enn de enkelte delene. Og, til slutt, det er ikke den bevegelsen som er interessant i NO. *Wille* er der hele tiden, om man først skal tenke schopenhaueriansk, bakenfor bortenfor utenfor romanenes intratekstlige univers; det er mer en konstant kraft til å gå videre, til å være og å skape seg selv. Selv figurskapingen, for eksempel skyggene i WH, forklares bedre ut fra tidrommets nødvendige ikke-renhet enn *Willes* drivende kraft (se II a)).

¹²⁰ Pothast 1989 [1982], s 375.

¹²¹ Hisgen & van der Weel 1998, s 367.

Men *Wille* har jeg tross alt sneiet innom; det samme kan ikke sies om Schopenhauers idélære. Den har jeg ikke brukt i det hele tatt. Noe som kanskje er overraskende, idet idéskuen faktisk er den måten Schopenhauer selv beskriver estetiske opplevelser. Den eneste forskjellen mellom en idé og *Wille* er at førstnevnte er et objekt for et subjekt, som jeg skrev i II c). Det er to grunner til at jeg ikke har brukt denne delen av filosofien i min analyse. For det første tematiserer NO subjektoppløsningen som sådan, ikke i forhold til det maleriet eller den musikken, men som identitetsoppløsning i seg selv. For det andre, og dermed, vil det være forsert og meningsomt å finne den ideen eller de ideene som teksten som helhet streber mot og til slutt kanskje oppnår. Viser *nohow on* til musikkens idé av *Wille* eller arkitekturens idé av tyngde? En slik lesning er umulig på tekstplanet. Man kan selvfølgelig trekke inn leseren og vurdere NO ut fra litteraturens rolle hos Schopenhauer, selv om han av gode grunner ikke tok for seg modernismen vil den meget vel tåle en hierarkiplasserende analyse. Men det ville igjen ha blitt en helt annen oppgave enn den jeg satte ut mot.

En annen innvending kan være at jeg har brukt de mindre spennende delene av Schopenhauers filosofi. ”Denn die eigentlich ästhetische Theorie Schopenhauers ist — im Gegensatz etwa zu seiner Willensmetaphysik — weder sonderlich originell noch sonderlich überzeugend.”¹²² Til det er det beste, og det eneste tilstrekkelige svaret, at det er de delene av Schopenhauers filosofi som gir de beste resultatene brukt på NO. Det er den filosofien jeg ser ligger under hele den såkalte trilogien, den delen av Schopenhauers filosofi som gir de mest spennende analysene. Ikke minst fordi Beckett var nesten alene om å kalkere deler av sitt verdenbilde på denne estetikken:

L'œuvre de Samuel Beckett, on le dit trop peu, s'inscrit directement dans la perspective de Schopenhauer. En réalité si le schopenhauérisme a survécu jusqu'à nos jours, c'est en grande partie grâce à l'actualité que n'avait cessé de lui garantir l'écriture si personnelle de l'écrivain franco-irlandais. [...] En effet, d'une manière ou d'une autre, tous les aspects de la pensée schopenhauérienne ont trouvé des échos chez Beckett, même la théorie

¹²² Korfmacher 1992, s. 13-14. (Korfmachers fotnote: ”Arnold Gehlen etwa geht in seinem Schopenhauer-Essay nur mit einer kurzen und eher ablehnenden Bemerkung an dessen Ästhetik ein. Er hält einzig Schopenhauers Leistungen auf den Gebieten der Anthropologie und Religionsphilosophie für wirklich bedeutsam und in die Zukunft weisend. (Gehlen 1985, 58f.)”

de l'art qui semblait pourtant bien obsolète dans les années 50 où Beckett a connu sa première célébrité.¹²³

Det er nok en tabloid overdrivelse å si at Schopenhauer overlevde nesten bare på grunn av Beckett; jeg har et annet sted vist hvordan schopenhauerismen faktisk har vist seg langt mer levedyktig enn at den skulle være avhengig av en enkelt forfatters egenheter.¹²⁴ Men det er ingen usannhet. Som filosof har filosofen falt gjennom. I dagens filosofiakademiske kretser påkaller Schopenhauer lett gjesping og rop på Kant-resepsjonshistorieeksperten ved Klix-automaten; i den grad han er aktuell i dag, er det først og fremst som prosaforfatter og påvirkningskilde, ikke som filosof. Og det er et faktum som kan kastes mot meg og min oppgave. Hvordan skal en avleggs filosof kunne gi nye forklaringsmodeller til en ikonisert skjønnlitterær forfatter av i dag? Og svaret: på mange forskjellige måter. Kumla bevises ved å spises, og om jeg har vist at det er fruktbare linjer å trekke mellom filosofen og forfatteren, så burde det være grunn god nok. Dessuten: psykoanalyse er utbrukt på psykologi, og like fullt psykoanalyserer annenhver litteraturviter avvekslende Hamlet og Johan Borgen. Det er først og fremst tankesystemene som er viktige i dette spillet, og ikke så mye sannhetsverdien bakenfor dem.

Det er mange måter å sette skjønnlitteratur opp mot filosofi på. Min metode har vært å finne schopenhauerianske tankeganger i Becketts tekst. Men det er mulig at jeg dermed ikke har vært fullt så litteraturvitenskaplig sofistikert som man bør være. „Wenn man den Zusammenhang zwischen Schopenhauers Denken und der literarischen Moderne begreifen will, reicht es nicht hin, Schopenhauerische Philosopheme in den Texten nachzuweisen. Solche Rückführung der Literatur auf den ihr zugrundeliegenden Aussagegehalt ist nicht nur literaturwissenschaftlich primitiv, sie erfaßt auch nicht das Geheimnis von Schopenhauers literarischem Einfluß“¹²⁵ Ah. Men Wellbery snakker vel her så å si i motsatt retning av meg. Der hans prosjekt er å vise hvordan schopenhauerismen har slått rot i Becketts (og Jorge Luis Borges') tekster, i modernismens

¹²³ André Karátson: "Le Nirvana comme supplice de Tantale (note sur Beckett et Schopenhauer)" i: **Roman 20-50**, b. 6, 1988, s. 117-118.

¹²⁴ "Pudleri, filosofi og litteraters idolatri", i: **Bøygen** 1/2 2002.

¹²⁵ David Wellbery: *Schopenhauers Bedeutung für die Moderne Literatur*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 1998, (Reihe "Themen", B. 67), s 14.

kanoniserte skrifter, er mitt mål å vise hvordan Becketts tekst kan analyseres ved hjelp av schopenhaueriansk filosofi. Jeg ville ikke finne årsakene til Schopenhauers litterære innflytelse så mye som jeg vil ta denne innflytelsen for gitt og se hva en presumptivt innflytt romantrilogi avgir av nye sammenhenger i dette spesielle lyset. Det er mulig det er litteraturvitenskaplig primitivt, jeg vet ikke. For uansett hvordan jeg vrir og vender på det Wellbery sier, synes det å treffe meg om ikke i solar plexus, så nesten. Men kanskje det beste svaret likevel er at jeg kanskje ikke bryr meg om sammenhengen mellom Schopenhauer og *der literarischen Moderne*, kanskje jeg studerer filosofen og forfatteren som to øyer i tidshavet. Og kanskje litteraturvitenskap til syvende og sist ikke engang er målet: "Finally, it is felt that too much rigour in an analysis of Beckett in the manner of the so-called *Literaturwissenschaft* is also out of place as a means of approaching the problems Beckett's work insinuates."¹²⁶ I så fall har jeg vel dratt de rette hundene etter halen.

Jeg har gjennomgående brukt 'forteller' som et uproblematisk begrep, og også sagt ting som *at fortelleren ønsker og dette er det endelige målet for hele fortellingen*. Jeg skal være den første til å innrømme at slike påstander smaker beskt av banal antropomorfisering. Fortelleren blir til et levende menneske med hode, skuldre, knær og tær. Og når jeg dessuten aldri gir meg inn på forklaringer av begrepet, aldri forsøker å klargjøre hva en forteller er, verken i Becketts tekster eller i mine utlegninger av dem — da er det ingen oddsbombe om jeg faller ned i en vag sekketenkning, hvor 'fortelleren' ender opp med det ultimate ansvaret for alt jeg ikke gidder eller makter å utlegge. Uten at jeg vet hvem jeg dermed legger skylda på.

Sett fra enkelte middagshøyder og ganske mange koller og åskammer er det nok sånn. Jeg har ikke problematisert fortellerrollen og har klargjort dens funksjon uten å ta hensyn til hva det er som har denne funksjonen jeg schopenhaueriansk søkte. Jeg vil heller ikke forsøke meg på en slik forklaring her. (Det ville blitt for vanskelig: "Most of these works require repeated and very attentive close reading (which is one reason why the publishers felt that a proper study of the late

¹²⁶ Paul Foster: *The beckettian impasse: a Zen study of ontological dilemma in the novels of Samuel Beckett*, dr. avh. Heidelberg 1980, s 14. Som avhandling er Fosters avhandling er knapt verdt en halv lesesalsdag, men som lett ironisk lektyre er den verdt opptil flere skulkede forelesninger. Han sier morsomme ting innimellom.

fiction and drama would go beyond the aims and scope of this book).”¹²⁷) I denne oppgaven har ’forteller’ fungert nærmest som en plassholder, noe som både kommer av de intrikate mønstrene fortellerstemmene vever i hele NO, og av den forhåpentlig ikke fullt så banale antropomorfiseringen som ligger under mitt syn på trilogien. Om NO tematiserer subjektets estetiske selvoppløsen, må det nødvendigvis bli, selv om i en litt annen betydningsnyanse, subjektivt. Det må bli en innlesning av subjekt-væren i teksten: som menneske er man pukka nødt til å lese som et menneske, med alt hva det innebærer, og om man ganger denne menneskeligheten med to eller tre, får man den subjektive lesningen som ligger under min beckettisme. Eller, med renere ord, fortelleren er ukjent fordi subjektet er ukjent, det er jo nettopp denne likestillingen jeg tolker NO å handle om, og fortelleren er antropomorfisert både fordi tekstene selv legger opp til det ved å tematisere sin egen fortelling, og fordi Schopenhauers estetikk legger opp til å bli applisert på den måten, om den i det hele tatt skal kunne bli applisert på skjønnlitteratur, ved å springe ut av eller være nært forbundet med empiriske subjekters faktiske kunstopplevelser.

Man kan også innvende at sammenligningen av filosofiske tekster med skjønnlitterære tekster ikke har så mye for seg. Man kunne si at de tilhører hver sin sfære, og at på samme måte som Kant ikke fortjener å bli utsatt for litteraturvitenskapelige analyseredskaper, fortjener ikke skjønnlitterære forfattere å skrustikkes inn i filosofiske tvangstrøyer. Som Beckett sa selv: ”To those who would collate his work with established systems of thought, Beckett quite succinctly counters: 'I am not interested in any system. I can't see any trace of any system anywhere.' [...] 'There's no key or problem. I wouldn't have any reason to write my novels if I could have expressed their subject in philosophical terms.'”¹²⁸

Men skal man av den grunn oppgi alle sammenligninger av skjønnlitteratur og filosofi?

Nei, for

considering works of literature and philosophy together is useful insofar as the two resonate with one another in such a way that each sheds light on the other. Resonance of any sort is never simply accidental, because it announces the sorts of patterns with which we are

¹²⁷ Andrew K. Kennedy: *Samuel Beckett*, Cambridge UP 1989, s 160.

¹²⁸ Foster 1980, s. 3. Beckett-sitatet er fra et intervju med Israel Shenker i New York Times (”Moody man of letters”, 6.5.1956).

able to attempt to make sense of things, both in works of fiction and the world at large. This phenomenon of resonance through counterpoint is sufficient in itself to justify the comparison of works of literature and philosophy[.]¹²⁹

I bunn og grunn er dette den gamle 'ikke forklar humor'-innsigelsen. Alle vet jo at den beste måten å drepe en vits på er å forklare poenget, og derfor sier de samme alle at det å forklare og analysere humor er å ødelegge all humor. Om man leser noen av de store filosofiske forsøkene på å forklare komikk, vil man være tilbøyelig til å være enig. Kants eksempelvitser er ikke morsomme. Men samtidig henger humor sammen med kunnskap, akkurat som estetisk nytelse gjør det: jo mer man vet om tyske filosofer, desto morsommere er det at Nietzsche får gult kort i Monty Pythons filosofifotballkamp, og jo flere allusjoner man får tak i i *Ulysses*, desto bedre liker man romanen. Det samme kan sies om bruk av filosofiske systemer i tolkningen av skjønnlitteratur. Om man har Schopenhauers estetikk, for eksempel Schopenhauer, for eksempel estetikk, i bakhodet under lesing av *Worstward Ho*, vil ikke den estetiske nytelsen bli svakere. Tvert imot. Kanskje den heller vil øke, da man får orden og struktur på det som tidligere syntes å være et rent kaos. Om kunst handler om å se nye sammenhenger, vil kaos aldri kunne være nyttbart. Å utsette Beckett for filosofiske analyser vil dermed bare gjøre verkene større (er ikke kjennetegnet på klassikerne at de er uutmøttelige?), uansett hva han selv sier; å utsette Kant for litteraturvitenskaplige termer, derimot, vil kunne slå alle veier.

b) Midtgang: Forargumenter og underblikk

Fortelleren — uten at jeg nå, heller ikke nå, skal gjennomforklare hva som ligger i det begrepet, verken i Becketts tekster eller i min analyse — prøver i hele trilogien å unngå førstepersonspronomen. Men det er bare i C det sies eksplisitt: "Last person. I. Quick leave him." I de andre to er reduseringen kommet lenger, og det å snakke om 'jeg' som noe som må unngås, gir ikke lenger like god mening. Men i og med at det i C er en eksplisitt unngåelse av førstepersonspronomen, sies det faktisk også. Og om det faktisk sies 'I', om det ufangelige

¹²⁹ Anthony Uhlmann; *Beckett and poststructuralism*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s 188.

subjektet faktisk fanges, for innenfor et romanunivers som tematiserer subjektets unnsliptenhet vil et sagt 'jeg' også være et fanget jeg, vil min analyse ikke holde vann. La oss se hvordan de faktiske førstepersonspronomenforekomstene fungerer.

Første forekomst er i 12-10. Stemmen er repetitiv og gjentakende, sies det. "Repeatedly with only minor variants the same bygone. As if willing him by this dint to make it his. To confess, Yes I remember. Perhaps even to have a voice. To murmur, Yes I remember. What an addition to company that would be! A voice in the first person singular. Murmuring now and then, Yes I remember." Det er åpenbart at disse "I" bare er refererende i betydningen sagt som meningløst ord. Referansen er til ordets (u)utsigelighet, ikke til et 'jeg' et sted i en eller annen verden. Det er ingen som snakker om seg selv her, selvfølgelig bortsett fra at C sett som helhet er en intrikat monolog ("Speech by A overheard by B described by C ... A, B, C [being] one and the same ... A describes A (to A) / misrepresents A (to A)."¹³⁰), og dermed vil det heller ikke være en direkte selvreferanse.

Det samme kan sies om neste forekomst. 23-14: "If he were to utter after all? However feebly. What an addition to company that would be! You are on your back in the dark and one day you will utter again. One day! In the end. In the end you will utter again. Yes I remember. That was I. That was then." Det er ikke like tydelig, men også dette er en gjengivelse av hva "he" vil kunne komme til å si, ikke et direkte utsagn om ens eget selv. Til slutt vil du si igjen, ja jeg husker. Den eneste forskjellen på dette sitatet og forrige er bruken av punktum versus komma — og om det ikke er en gargantual forskjell, gjør den like fullt at det sagte/skrevne 'I' trekkes nærmere den som ikke kan si det. Selv om han altså ikke sier det. Trass i gjentakelsen. Det er samme måte man lærer småbrødre bestemorsvennlig høflighet: gjenta og gjenta 'vær så snill' helt til de savner ordet når du tier — og sier det selv.

I siste forekomst av førstepersonspronomen er det trukket enda lenger. 38-24: "You were born on an Easter Friday after long labour. Yes I remember. The sun had not long sunk behind the

¹³⁰ Charles Krance: "Beckett's *Encores*: Textual Genesis as *Still-Life* Performance", i: **Essays in Theatre** 8 (May 1990), s 122. Sitert etter Brater: *The Drama in the Text*, s 10. (Becketts eget utsagn om *Company*; Braters/Krances hakeparenteser.)

larches. Yes I remember.” Lest for seg selv er det liten tvil om at dette er et jeg som husker det som blir fortalt ham. Men da er det fortsettelsen underlig: ”As best to erode the drop must strike unwavering. Upon the place beneath.” Saken er her igjen at stemmen prøver å dytte et jeg på han på ryggen. For å best gjøre dette, må han male på, som man også maser på småbrødre. Om det sies ’jeg’ mange nok ganger, vil stemmen kanskje til slutt lykkes i sin misjon. Her er den så løsrevet fra ham selv som han nesten klarer: som en mor som forklarer barnet hvilke svar tante Turid bør fores med, slik sier stemmen svaret for den forsøksvis jeg-påførte. ”Ja jeg husker,” si det nå. Men det er altså ikke noe ’jeg’ som sier det, ikke om seg selv, og det ukjennelige subjektet forblir ukjent.

Slutten viser dette. 58-45: “You do not murmur in so many words, I know this doomed to fail and yet persist. No. For the first person singular and a fortiori plural pronoun had never any place in your vocabulary.” Det har aldri vært noe ’jeg’ i vokabularet til *you*. Det har aldri vært sagt noe ’jeg’ med referanse til et *jeg*, bare til et ’jeg’ — referansen var hele tiden til ordet, ikke til betydningen av det. Og dermed finnes det egentlig ikke noe førstepersonspronomen i *Company*.

På den måten er det en videreförverring av romanene i den første ”trilogien”. Så vel *Molloy* som *Malone Dies* er førstepersonspronomensfortellinger, mens *The Unnamable* tematiserer sin egen førstepersonspronomenhet for å overgå den. I C er det andreperson og tredjeperson: ”Use of the second person marks the voice. That of the third the cankerous other.” (C 3-4). (I ISIS og WH vil man se at denne videreförverringen fortsetter.¹³¹) Når det står *you*, snakker stemmen; når det står *he* eller *it*, snakker fortelleren om henholdsvis han på ryggen og stemmen. I alle fall er det *the proposition*, utgangslaget. For som *cankeraus*, noe som sprer seg ukontrollert og smygende inn overalt, og som en del av den generelle sammensmeltingen i verket, vil også fortelleren smelte inn, som jeg sier i IV a) *iv*. Eller riktigere: forsøkes å smeltes inn. Når fortelleren utover i verket blir en del av romanuniverset, er det ikke den fortellende som snakker om seg selv, men nok et skapt objekt som fortelles inn i verden på lignende måte som alt sies til væren i WH. At

¹³¹ I ISIS er det snakk om den gamle damen nesten bare, *she* (bortsett fra 40-74, 6-53 og 3-52, hvor *man* diskuteres og forkastes: ”Alas no. For will she not be surprised one day to find him gone? Surprised no she is beyond surprise.”), mens det i WH verken er *you*, *she*, eller *he*. En fullstendig pronomenoppregning ville ha inkludert *they* (blant annet sirkelen med steiner i ISIS; den gamle mannen og barnet i WH) og *it* (blant annet ansiktet/øyet i ISIS og de to andre skyggene i WH) — men det er over meg i denne oppgaven.

tredjepersonspronomen viser til fortelleren er dermed sant — men han snakker ikke bare om han på ryggen og stemmen, men også om det som er ment å være ham selv.

Jeg sa i IV c) *ii* at *enough* er overgangen fra oppbygningen til reduseringen i WH. Fra og med dette ene lille ordet blir grunntonen å rasere det som så tentativt er bygd opp av en romanuniversverden. Om *enough* er så vendepunktsk her, om hele verket så å si sentrifugerer rundt dette ordet, hva da med de andre forekomstene? Det er i alt fire steder med *enough*. Det første er det allerede siterte vendepunktet i 39-99. Det andre er i avsnitt 57 og 58-104. Hele 7 *enough* dukker opp på 10 linjer. Det tredje er 86-113: "Enough. A pox on void." Og det fjerde innleder nest siste avsnitt, 95-116: "Enough. Sudden enough." Den ansamlingen som ikke passer sammen med de andre, er avsnittene 57 og 58. Ikke bare er det mange flere *enough* der enn i de andre avsnittene, men det står også aldri alene. "So enough still" er en typisk ytring derfra. I alle de tre andre avsnittene står ordet som en setning alene. Det synes som om en alenestående *enough* har en annen funksjon enn en sammenstående, som om sistnevnte kvalifiserer resten av setningen mer enn det har noe vendepunkt i seg. Jeg vil derfor se på de tre alenestående bare. Det som er påfallende i 86-113 er parallellen til 39-99: "Enough. A pox on [X]" er strukturen i begge to, hvor X er henholdsvis "bad" og "void". Jeg er ikke sikker på hva denne parallellen bunner i. Det kan ha noe med spørsmål å gjøre: før 86 stilles det flere spørsmål om *void* (for eksempel 24-94: "The dim. The void. Gone too? Back too?", 29-96: "The void. How try say?"), men ingen etter.¹³² På den annen side er det ikke mange avsnitt igjen og generelt få spørsmål i det hele tatt, så det er kanskje ingen banebrytende innsikt. Dessuten er det aldri spørsmål om *bad*. Og faktisk brukes *bad* første gang i 39, det selvsamme avsnittet som slår det ned igjen med *enough* — og det brukes flere ganger senere (for eksempel allerede i 40-99: "Next try fail better the two. The twain. Bad as it is as it is."), slik at det heller ikke kan være noe spørsmål om å ikke lenger bruke det ordet som blir *enoughed*. Så jeg er ikke sikker.

¹³² I 24-94 stilles det som man ser også spørsmål om *dim* kan forsvinne, og etter mye om og men ender det med at både *dim* og *void* er "[s]udden gone. Sudden back. [...] Sudden back changed. Somehow changed.". At det er mye om og men kan forklares med at *Vernunft*en sliter seg sakte framover, men om *dim* skal henges tett sammen med *principium individuationis*, vet jeg ikke hvordan det skal kunne forsvinne og komme tilbake igjen på samme måte som *void*, spesielt ikke når de fluktuerer *samtidig*: "Now the one. Now the other. Now both."

Det kan virke som om 86-113 har den lingvistiske formen til vendepunktet i 39, mens 95-116 deler den underliggende vendingen. For om jeg ikke finner noe slående ved den midterste *enough*-forekomsten, er det desto tydeligere hvordan ting forandrer seg i nest siste avsnitt. Her er nemlig alt kommet til veis ende. Teksten forandrer teksten seg radikalt i 95, parallelt med vannskillet i 39. Før 95 har det først blitt bygget opp og så redusert. I 95 er det ikke lenger mulig å redusere mer. Det har kommet til en stillstand som ikke er mulig å komme videre fra: "Whence no farther. Best worse no farther." Som i 39 viser *enough* en dyptgripende forandring i tekstens modus. Grovt sett består WH av tre deler: opp, ned og ut; skape en verden, redusere den vekk, og hoppe ut i det ukjente. I 39 viser *enough* overgangen mellom opp og ned, og i 95 viser det skillet mellom ned og ut.

c) Utgang: Sammenfatning med påtatt uvitenhet

Becketts romaner handler alle om sin egen romanhet. Når man begynner på en Beckett-roman (for å la skuespillene være i denne omgang), er man garantert en tekst som kommenterer seg selv, enten som ferdig tekst eller som utfall av en skapelsesprosess. Schopenhauer ville aldri ha bifalt, eller kunne kanskje aldri engang ha tenkt seg, en slik selvbevisst og selvomhandlende litteratur. Og likevel er mye av den underliggende estetikken i disse romanene fundert nettopp i Schopenhauers estetikk. I denne oppgaven har jeg på den ene side forsøkt å vise hvordan dette kommer til uttrykk i dem, og på den annen og større side forsøkt å lese dem gjennomført ut fra et slikt perspektiv. Hvordan ville det se ut om NO var en billedliggjøring og litterarisering av buddhist-pessimistisk antihegelianisme anno ca 1820? Omtrent som dette.

Man tar en trilogi. Det kan godt være flere eller færre bøker enn tre også, men det bør være flere deler som hver for seg fungerer på sin måte, som stigetrinn etter hverandre skal de overgå forrige roman til de til slutt overgår seg selv. Om den fiksjonaliserte estetikken handler om en uutsigelig og usigelig utvikling, som den faktisk gjør, vil (må) det nemlig i allerede romananslaget ligge proposisjoner som inneholder slutten. Dyptgripende utvikling må skje mellom romaner (eller

kanskje deler av en enkelt roman), mindre dyptgripende kan finne seg plass mellom avsnitt, i ikke-tekstlige tomrom.¹³³

Om estetikken handler om å redusere subjektets nødvendige alteritet i forhold til objektet, som den også faktisk gjør, vil det gi mening å redusere romanene på diverse måter. En enkel ting er for eksempel lengde på forskjellige nivåer (setning, avsnitt, verk). En annen minimalisering dreier seg om den beskrevne verden, hvordan den bør ikke bare beskrives med få og karrige ord, men også hvordan disse ordene på visse måter ikke helt henger sammen, og bygger en ikke helt konsistent verden. Disse og andre reduksjoner gjør at det tilgrunnliggende stikker bedre fram, som ribbeina etter en knallhard slankekur, og de underliggende strukturene blir enklere å øye på. Men disse strukturene, som subjekt-objekt-forholdet og alt annet, må skapes og bygges opp før det kan reduseres; oppbyggingen fungerer etter omvendt Babel-prinsipp: så lavt som mulig.

I den første romanen av de tre, om vi går ut fra at det er en trilogi, tematiserer man subjektets ufangelighet. Dette transcendentale subjektet er nemlig både estetikkens store uforståelighet, uforståelig som evigheten er uforståelig, og kjernen i hele tankegangen. Dette vil så å si være det direkte forsøket å fange subjektet på, som hunden etter sin egen hale eller barnet som prøver å finne det siste speilbildet av speilet i speilet i speilet og så videre. Det man vil prøve på da, i verket, er analogt med å konstruere en modell av speilene som speiler hverandre. Man tar en figur som bare hører, en som snakker, og en som overser det hele. Alle disse står i et avhengighetsforhold til hverandre. Alt skapes av fortelleren, inkludert ham selv; dette for forsøksvis å stoppe speilingen og få et lukket system. Høreren og stemmen er til bare i relasjon til hverandre: stemmen finnes bare som hørt, og høreren finnes bare som relasjonert til egen fortid, gitt av stemmen.

Når denne verden er skapt, begynner man å redusere den. I rykk og napp blir konturene av stemmen og høreren utydeligere. Deres subjekt-objekt-relasjon og den rom-tid-kausale verden de forestilles i (*Vorstellung*) blir svakere og vagere. Det er en tilnærming til det estetisk-litterære origo, om man vil. Men samtidig, parallelt med denne reduseringen, vil man prøve å presse fortelleren inn

¹³³ Disse mellomrommene kalles i WH for *blanks*: "Blanks for nohow on." (WH 60-105).

i fortellingen. Fortelleren prøves å gjøres til omtalt subjekt i sin egen objekt-verden, når de fortalte vekkfortelles vil den fortellende tilfortelles. Men alt denne første romanen bør vise, er hvordan subjektet ikke er kjennelig som objekt, et fragant men magnifikt forsøk på å vise det motsatte slår feil, og det er ikke annet å gjøre enn å lukke og innvente neste roman.

I den andre romanen skal det ikke lenger være så direkte forsøk på å fange subjektet, siden den første romanen skal ha vist umuligheten i det. Selvrefleksiviteten bør være tonet kraftig ned. Det skal likevel være en intratekstlig forteller, siden hele poenget er å tekstfange den utenfortekstlige/bakenfortekstlige fortelleren, men den intratekstlige skal ikke gjøre seg selv til en del av det fortalte så mye som være den som driver fortellingen framover. Forvitringen skal til en viss grad utgå fra og inkludere ham, og ikke som i den første romanen gjøre ham tydeligere og dytte ham inn i fortellingen.

Den samme reduseringen skal foregå i den andre romanen som i den første. Figurene forvitrer til forsvinnelse utover i verket. Forskjellen skal delvis ligge i at den nevnte fortelleren ikke holder seg utenfor for å se, men tar del i forverringen uten å ha noen særlig kontroll (en forutsetning for den endelige subjekt-objekt-oppløsningen er at subjektet ikke prøver å styre noe som helst) — og delvis i at det skal være bare en hovedfigur å redusere, en sammenhengende fortelling om en mer eller mindre sammenhengende figur som danner en motpart til fortelleren i langt mer grunnleggende forstand enn de oppstykkede fragmentene i første roman kan. Med en slik parallell figur blir forverringen også mer parallell, subjektet følger objektet både lettere og klarere, og intetheten, ikke den sagte 'intetheten' men den uutsigelige, evnes å rykkes mye mer innpå livet enn i den første romanen, hvor det aldri kom lenger enn til en befolket ensomhet. I denne andre romanen skal det ikke direkte forsøkes å fange fortelleren som subjekt, men tekstualisere den intetheten som er det endelige målet gjennom subjekt-objekt-oppløsningen. Tomheten i det fortalte forsøkes å fanges for å fange tomheten i subjektet. Men et direkte forsøk på tomheten er også feilslått, når man sier 'ingenting' har man sagt hele tre stavelser mer enn ingenting. Og også andre roman må legges *ad acta* og innvente en etterfølger.

I den siste romanen bør det så å si komme til en automatisert jakt på tomheten. Det er ikke lenger en intens jakt på noe, det får løpe ut i grøfta som det vil. Det skjer bare. Subjektets viten ligger ikke i opplevelsen av tomheten, men innsikten i at og hvordan den skal komme. En innsikt som er direkte og uformulert, som den innsikten vi alle har i hvordan det er å være oss selv. Og denne vitenen, om den skal kunne kalles for viten, er i verket fra begynnelsen av; for at det skal villes så lite som mulig bør romanen på dette planet være som en krimroman man har lest tre ganger før: slutten er kjent, veien dit byr på etpar overraskelser som ikke er fundamentale, språket holdes i samme stil stort sett hele tiden, med endel fånyttes selvdiskusjon underveis, de sentrale punktene er beskrevet så uklart som overhodet mulig, og den fortellende er blitt en del av det fortalte, som om den utleste krimromanen var en Poirot-bok fortalt av Poirot selv, et skrytebrev til en beundrer i Bruxelles.

Bortsett fra at denne vår metaforiske Poirot ikke skal ha noe 'jeg' lenger. I og med den uunngåelige oppløsningen av alt, reduseringen av fortellingen og den intratekstuelle fortelleren (som i denne siste romanen er blitt en del av fortellingen på linje med de andre objektene, både en del av det skapte og skaperen selv), opptrer det skapte og skaperen helt parallelt. Den uendelige speilingen er stoppet i en moebiuslukket bumerangsirkel, det ufangelige subjektet er fanget, eller så nær fanget som overhodet mulig, den tomheten som nødvendigvis er i det uoppfattede oppfattende er gjengitt i det oppfattelige på en slik måte at det ikke lenger er et *void*, begrenset vakuum, som det hele munner ut i, men en ikke-rom, en intethet sprunget fra den oppfattendes tomme, direkte, ubeskrivelige selvoppfatning.

Først viser det seg å være umulig å fange subjektet som subjekt, det er grunnleggende ugripelig og dermed tilsynelatende tomt. Deretter viser det seg umulig å fange tomheten som tomhet, den er blir noe annet så fort den er betegnet som det den er, den er som det lyset i øyekroken som forsvinner så fort man vrir øyet mot det. Og til slutt viser det seg at alt er mulig å fange, men at dette 'alt' i bunn og grunn er ingenting, er en gjennomskuen av både subjektet og objektene, er en fangen av det ufangelige subjektet ved å gjøre både det og objektene til ingenting –

og derigjennom altså alt. Bryter man den stillheten som er etter siste ord i siste roman i denne vår tenkte trilogi, faller hele byggverket sammen. Denne trilogien er bygd opp så nær intetheten at den selv til slutt gjør alt den er om til ingenting.

Og sånn er *Nohow On* bygd opp. Har man sett. Og sånn var det med den saken.

d) Ikke engang

Med dette har jeg har ikke gitt Sannheten om NO. Jeg har ikke prøvd å gi Sannheten om NO. Jeg har ikke engang prøvd å gi inntrykk av at dette er Sannheten om NO. Om det har virket sånn, er det bare min arroganse og den skal man kimse av. (Eller min *Gesindlichkeit*: "Das litterarische Gesindel will originell seyn, und kennt keinen andern Weg, als Worte in unerhörtem Sinn zu gebrauchen, oder sie zu verhunzen, oder neue einzuführen."(VI.473)) Jeg har bare prøvd å tvinge romanene og Becketts andre "trilogi" som helhet inn i noen rammer. Noen ganger har rammene vist seg å ha gal farge og det som verre er. Noen ganger har jeg snurret rundt meg selv i kronglete argumentasjon som en nyfrelst dervisj. Noen ganger har jeg trolig tatt feil. Det er ikke det viktige. Det viktige er at NO kan leses bedre, forstås dypere, *nytes*, om man ikke lukker øynene for schopenhauerianske tanker og trekk. At den som har lest mine ord setter større pris på Becketts, får bedre øye på ett aspekt ved den kombinasjonen av metoder og stiler, innstillinger og filosofier, fantasi og empiri som vi betegner som 'Becketts bøker'. Og kanskje, kanskje kanskje, at man kommer til en eller annen innsikt om at denne verden, med alle sine stjerner og melkeveier, pensum og viljer, tall og nå bokstaver — er ingenting.

Bibliografi

Verker av Schopenhauer

Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand, Herausgegebenen von Ludger Lütkehaus, Haffmans Verlag, Zürich 1988.

Schopenhauer im Kontext. Werke auf CD-ROM, Textgrundlage: Paul Deussen-Edition (6 Bände, 1911-1923), Karsten Worm InfoSoftWare, Berlin s.a. [2001].

Die Welt als Wille und Vorstellung, Band 2 (Nach der Edition von Arthur Hübscher, ³1972), Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1987.

Verker av Beckett

Nohow On. *Company* [1980], *Ill Seen Ill Said* [1981], *Worstward Ho* [1983], Grove Press, New York 1996.

Three Novels. *Molloy* [1955], *Malone Dies* [1956], *The Unnamable* [1958], Grove Press, New York 1991.

Mal vu mal dit, Les Éditions de Minuit, Paris 1993 [1981].

Compagnie, Les Éditions de Minuit, Paris 1999 [1985].

Murphy, Grove Press, New York 1957 [1938].

Waiting for Godot, Faber and Faber, London & Boston 1965 [1956].

Endgame, Faber and Faber, London & Boston 1964 [1958].

Proust, Calder & Boyars, London 1965 [1931].

Dream of Fair to Middling Women, John Calder, London & Paris 1993 [skrevet 1932].

Watt, Grove Press, New York 1998 [1959; først utgitt 1953, skrevet 1945].

Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment, Grove Press, New York 1984.

Om Schopenhauer og Beckett

(Olivier, Bert: "Schopenhauer and Beckett: Towards a literature of the un(re)presentable", i: **Journal of literary studies**, Pretoria, 12 1997, s. 338-353.)

Karátson, André: "Le Nirvana comme supplice de Tantale (note sur Beckett et Schopenhauer)", i: **Roman 20-50**, b. 6, 1988.

(O'Hara, J. D.: "Where there's a will there's a way out: Beckett and Schopenhauer", i: **College literature**, Fall 1981, s. 249-270.)

(Pankow, Edgar: "Letzte und erste Worte. Schopenhauer und Beckett", i: **66. Schopenhauer Jahrbuch** (1985), s. 225-237.)

Pothast, Ulrich: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989 [1982].

Wellbery, David E.: *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 1998.

Om Schopenhauer

Hamlyn, D.W.: *Schopenhauer*, Routledge & Kegan Paul, London 1980.

Korfmacher, Wolfgang: *Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*, Pfaffenweiler 1992 [dr. avh. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1991].

Magee, Bryan: *The Philosophy of Schopenhauer*, Clarendon Press, Oxford 1997 [1983] (revised and enlarged edition).

Möbuß, Susanne: *Schopenhauer für Anfänger. Die Welt als Wille und Vorstellung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998.

Om Beckett

Bair, Deirdre: *Samuel Beckett*. Jonathan Cape, London 1978.

Brater, Enoch: *The Drama in the Text*, New York/Oxford, Oxford UP 1994.

Breuer, Rolf: *Die Kunst der Paradoxie*, Wilhelm Fink Verlag, München 1976.

Cronin, Anthony: *Samuel Beckett. The Last Modernist*, Harper Collins Publishers, London 1996.

Davies, Paul: *The ideal real. Beckett's fiction and imagination*, Associated University Presses, London 1994.

Friedmann, Alan Warren (red): *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State UP, University Park & London 1987.

Fitch, Brian T.: *Beckett and Babel. An Investigation into the status of the bilingual work*, University of Toronto Press, Toronto 1988.

Foster, Paul: *The beckettian impasse: a Zen study of ontological dilemma in the novels of Samuel Beckett*, dr. avh. Heidelberg 1980.

Hisgen, Ruud og Adriaan van der Weel: *The silencing of the sphinx*, dr. avh. Leiden 1998 (privattrykk).

Jens, Walter (red): *Kindlers neue Literaturlexikon*, Kindler Verlag, München 1989, artikkel "Samuel Beckett".

Kennedy, Andrew K.: *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Knowlson, James: *Damned to Fame*, Bloomsbury, London 1996.

Larsen, Fredrik: *Time and Narrative in Samuel Beckett*, hovedoppgave IBA, UiO 2001.

Pilling, John (red): *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Uhlmann, Anthony: *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Annet

Gregory, Richard L. (red): *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford University Press, Oxford & New York 1987.

Uhlemann, Birgitte: *Wittgensteins Tractatus im Spiegel von Kants Transzendentalphilosophie und Schopenhauers Idealismus*, dr. avh., Universität Konstanz 1988 (mikrofiche).

Hjemmets store leksikon, Hjemmets bokforlag, Oslo 1988.

Appendiks A:
Kvantifisering av
setningstyper

(setn=antall punktum/
spørsmålstegn/utropstegn)
(Flere ulike typer utrop)

avsnitt setn spørre utrop

Company

1	2		
2	14		
3	7		
4	3		
5	7	5	
6	12	1	
7	11		
	minne		
8	21		
9	21		1
	minne		
10	17		
	minne		
11	10		
12	9		1
13	13	1	
	minne		
14	6		
15	13	2	1
16	14		
	minne		
17	8		
18	7		
19	8	1	1
20	15	(1)	(1)
	refererer bare		
spørsmål og utrop			
21	15	3	1
22	11		
23	10	1	2
24	14		
	minne		
25	5	1	
26	15	2	
27	18		
	minne		
28	17	6	
29	22		

minne, delvis
blandet med dark

30	14		
31	21	1	1
32	39	6	1
33	23		

	minne		
34	10	2	
35	24	2	1
36	27	4	

37	4		
38	22	1	
39	69	2	

	minne à la ISIS		
40	76	2	1
	minne		

41	23	8	
42	26	2	
43	5		
44	18	2	

45	3	1	
46	5	1	
47	8	1	

	minne ut av dark		
48	11		
	minne		

49	18	1	
50	25		
51	63	18	2
52	12	1	

53	18		
	minne mot dark		
54	36	7	1
55	13	2	

56	24		
	minne & dark i ett		
(klokke)			

57	8	2	3
58	41		1
	dark & minne i ett		
59	1		

	1032	90	19
	totalt 8,7% spørresetninger		

	Uten rene minneavsnitt:		
745	85	17	
	(11,4% spørresetninger)		
	Uten minneavsnitt i det hele		
tatt: 654	84	16	
	(12,8% spørresetninger)		

Ill Seen Ill said

1	23		
2	30	2	
3	46	7	
4	22		
5	23	1	

6	13		
7	19		
8	16		1
9	27		
10	15	4	

11	21	2	1
12	7		
13	22	1	
14	24		1
15	22		

	meta		
16	23	1	
17	13		
18	14		
19	29	2	

20	22		1
21	21		
22	14		
23	9		
24	25		

25	12	1	
26	35	1	
27	21	1	
	meta		
28	27		

	meta		
29	49	10	
30	26	5	1
31	36		
32	25	1	1

33	13	1	
34	15	1	
35	11		
36	33	1	1

37	9		
38	13	2	
39	15	3	
40	31	1	1
41	24	1	

42	20	2	
43	26		

44	18		
45	31	5	1
46	22		
47	20	2	
48	26	3	1
49	58		1
50	23	1	
51	26		1
52	14	3	
53	13	1	
54	16		
55	18	2	
56	10		
57	19		
58	18	2	1
59	12		
60	18	1	
61	18	2	

1321 73 12
totalt 5,5% spørresetninger

Worstward Ho

1	6		
2	3		
3	19		
4	8		
5	31		
6	24	2	
7	5		
8	6		
9	20		
10	7		
11	2		
12	7		
13	8	1	
14	26		
15	0		
16	3		
17	0		
18	3		

ender m/ tankestrek

19	4		
20	15		
21	9		
22	15	1	
23	11	2	
24	30	4	
25	18		
26	21		
27	14		
28	7		
29	4	2	
30	19		
31	11		
32	14		
33	17	3	
34	11		
35	12	3	
36	14		1
37	7		
38	8		3
39	31	1	
40	3		
41	20	1	
42	0		
43	11		
44	16	1	
45	10		3
46	11		
47	19	2	
48	7	1	
49	15	1	
50	42	1	
51	1		
52	16		
53	16	1	
54	18	3	
55	15	2	
56	11		
57	10	1	2
58	16		

59	24	4	2
60	6	2	
61	22		
62	12		3
63	11		
64	9		
65	7	1	
66	5		
67	11		
68	7		
69	6		
70	8		
71	13		
72	5		
73	7		
74	7		
75	10	2	
76	10	2	
77	14		
78	12	1	
79	18		
80	15		
81	14		
82	9		
83	13	2	
84	9		
85	7		
86	19	3	
87	9		
88	17	2	
89	15		
90	7		
91	12		
92	7		
93	8		
94	16	5	
95	16		
96	1		

1145 56 11
totalt 4,9% spørresetninger

Appendiks B: 5%-sammendrag av Worstward Ho

Somehow on. Somehow on. Somehow up. Somehow stand. Somehow stand. Then somehow knelt. Staring eyes. Clenched staring eyes.

Somehow standing. In the dim void.

Whence the dim. Somehow in. Clenched staring eyes. At in the dim void shades. Unchanged? Somehow changed. The dim. The void. The dim. The void. Somehow unchanged. Somehow changed. Dim hair. Dim black. Dim hands. Dim white. The dim. The void. The void. The void. Save dim go. Save dim go. Save dim go. Whose words? Never. Dim black. In the dim void. Clenched staring eyes. Worsening shades. In the dim void.

The dim. The void. Never. Stare on. Dim whence unknown. Old dim. Shade-ridden void. Never. The stare. In the dim void.

Dim can worsen. Somehow worsen. Somehow try worsen. Dim white. Dim black holes. With worsening words. With worsening words. Worsening stare. Somehow nohow on.

Dim void shades all they. Dim white. In the dim void.

Dim undimmed. Or dimmed to dimmer still. To dimmest dim. Utmost dim. The words old woman's. Long vain longing. Dim go. Void go. The dim. The void. Somehow ooze on.

Stare by words dimmed. Shades dimmed. Void dimmed. Dim dimmed. Stare undimmed. That words had dimmed.

All undimmed that words dim. Dimmed. The dim. The void. Void too. Unworsenable void. Stare clamped to stare. Dim black. Dim clear. Dim clear. Nohow naught.